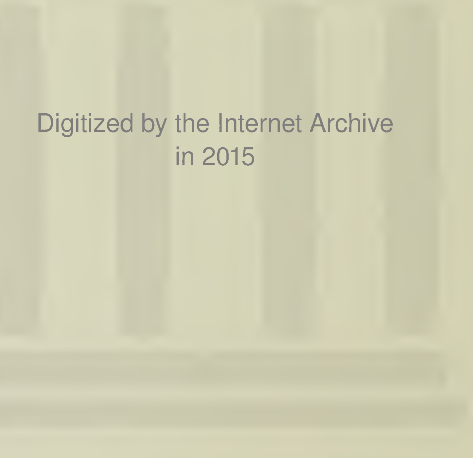
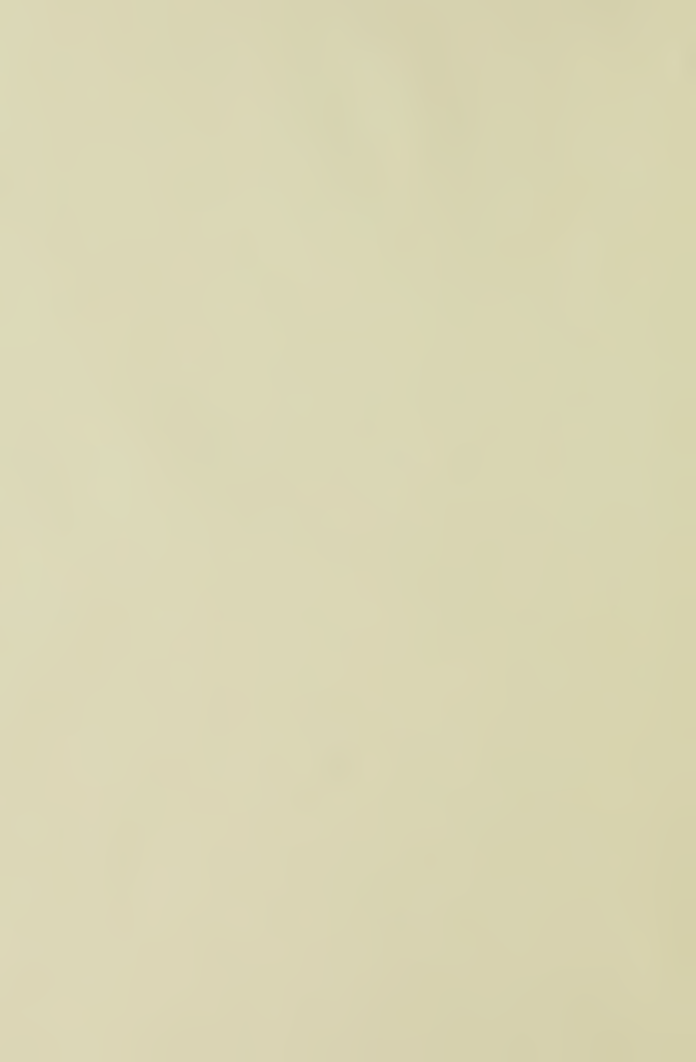
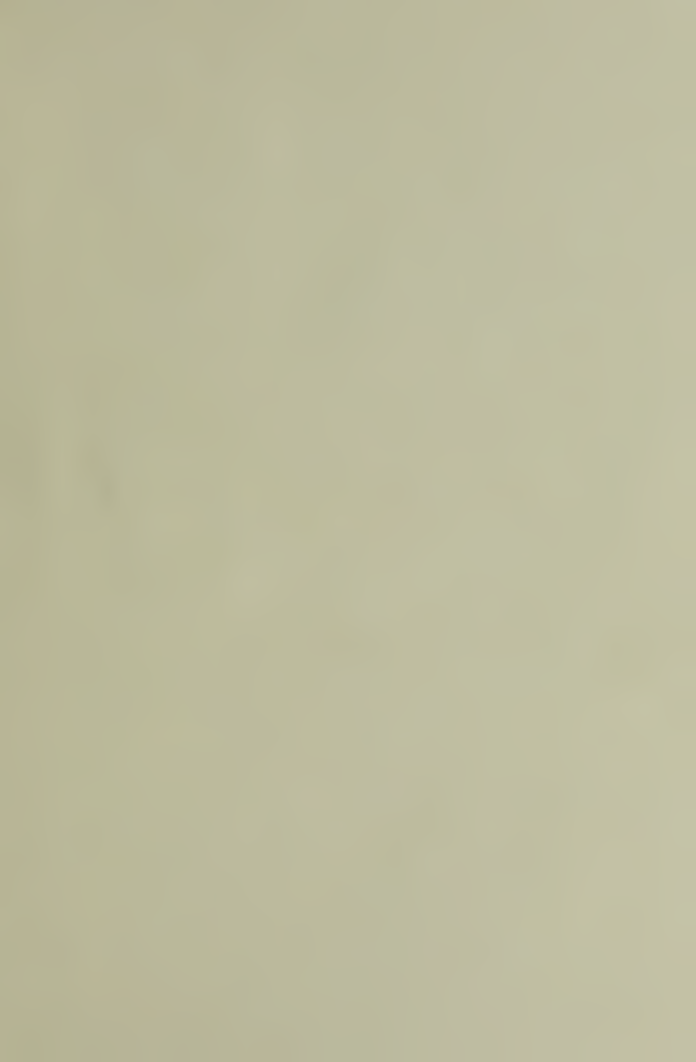












ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES

HEFT 99.

INKRUSTATIONSTIL DER ROMANISCHEN BAUKUNST ZU FLORENZ

VON

FRITZ RUPP

MIT [illegible] ABBILDUNGEN IM TEXT UND [illegible] LICHTDRUCKTAFELN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1912

Zur Kunstgeschichte des Auslandes.

1. Heft. **Haendcke, B.,** Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Juan Martinez Montanes, Alonso Cano, Pedro de Mena, Francisco Zarcillo. Mit 11 Tafeln. 3. —

2. **Wolff, Fritz,** Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. 4. —

3. **Jaeschke, Emil,** Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. 3. —

4. **Prestel, Jakob,** Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Mit 7 Tafeln in Lithographie. 6. —

5. **Pelka, Otto,** Altchristliche Ehedenkmäler. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 8. —

6. **Hamilton, Neena,** Die Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige in der Toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

7. **Goldschmidt, Adolph,** Die Kirchentür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. —

8. **Prestel, Jakob,** Die Baugeschichte des jüdischen Heiligtums und der Tempel Salomons. Mit 7 Tafeln auf zwei Blätter. 4. 50

9. **Brach, Albert,** Giottos Schule in der Romagna. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 8. —

10. **Witting, Felix,** Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Mit 26 Abbildungen im Text. 6. —

11. **von Lichtenberg, Reinhold, Freiherr,** Das Porträt an Grabdenkmalen; seine Entstehung und Entwickelung vom Altertum bis zur italienischen Renaissance. Mit 44 Lichtdrucktafeln. 15. —

12. **Rothes, Walter,** Die Darstellung des fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Mit 12 Lichtdrucktafeln. 6. —

13. **Wulff, Oskar,** Die Kolmesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzantinischen Kunst im I. Jahrtausend. Mit 6 Tafeln und 43 Abbildungen im Text. 12. —

14. **Roosval, Johnny,** Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann. Mit 61 Abbildungen. 6. —

15. **Schubring, Paul,** Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im Quattrocento. Nebst einem Anhang. Andrea Guardi. Mit 30 Abbildungen. 6. —

16. **Brach, Albert,** Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Mit 28 Abbildungen auf 18 Lichtdrucktafeln. 8. —

17. **Fechheimer, S.,** Donatello und die Reliefkunst. Eine kunstwissenschaftliche Studie. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —

18. **Stengel, Walter,** Formalikonographische Detail-Untersuchungen. I. Das Taubensymbol des hl. Geistes (Bewegungsdarstellung, Stilisierung, Bildtemperament). Mit 100 Abbildungen. 2. 50

19. **Witting, Felix,** Westfranzösische Kuppelkirchen. Mit 9 Abbildungen. 3. —

20. **Poppelreuter, Jos.,** Der anonyme Meister des Poliphilo. Eine Studie zur italienischen Buchillustration und zur Antike in der Kunst des Quattrocento. Mit 25 Abbildungen. 4. —

21. **Hasse, C.,** Roger van Brügge, der Meister von Flemalle. Mit 8 Tafeln in Lichtdruck. 4. —

22. **Gottschewski, Adolf,** Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Catarina von Siena zu S. Maria sopra Minerva in Rom. Mit 11 Tafeln in Lichtdruck. 4. —

23. **Sachs, Curt,** Das Tabernakel mit Andrea's del Verrocchio Thomasgruppe an Or San Michele zu Florenz. Ein Beitrag zur Florentiner Kunstgeschichte. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 3. —

24. **Pinder, Wilhelm,** Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Mit 3 Doppeltafeln. 4. —

25. **Rothes, Walter,** Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwickelung der italienischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerschule. Mit 52 Lichtdrucktafeln. 20. —

26. **Hedicke, Robert,** Jacques Dubroeucq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Mit 42 Lichtdrucktafeln. 30. —

27. **Weber, Siegfried,** Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunsthistorische Studie. Mit 25 Lichtdrucktafeln. 12. —

28. **Witting, Felix,** Kirchenbauten der Auvergne. Mit 9 Abbildungen im Text. 3. 50

29. **Valentiner, Wilhelm R.,** Rembrandt und seine Umgebung. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

30. **Hasse, C.,** Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen. Mit 15 Tafeln. 6. —

31. **Schmerber, Hugo,** Die Schlange des Paradieses. Mit 3 Tafeln. 2. 50

32. **Suida, Wilhelm,** Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Mit 35 Lichtdrucktafeln. 8. —

33. **Sirén, Osvald,** Don Lorenzo Monaco. Mit 54 Lichtdrucktafeln. 20. —

34. **von Groote, Maximilian,** Die Entstehung des jonischen Kapitells und seine Bedeutung für die griechische Baukunst. 3. —

35. **Krücke, Adolf,** Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

36. **Pinder, Wilhelm,** Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Weitere Untersuchungen. Mit 4 Doppeltafeln. 4. —

37. **Groner, Anton,** Raffaels Disputa. Eine kritische Studie über ihren Inhalt. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 3. 50

38. **Bernoulli, Rudolf,** Die romanische Portalarchitektur in der Provence. Mit 19 Abbildungen und 1 Uebersichtskarte. 4. —

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. HEFT 99.

INKRUSTATIONSTIL DER ROMANISCHEN BAUKUNST ZU FLORENZ



INKRUSTATIONSTIL DER ROMANISCHEN BAUKUNST ZU FLORENZ

VON

FRITZ RUPP

MIT 39 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 11 LICHTDRUCKTAFELN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1912



Herrn FRANZ SCHMIDT,

DEM TREUEN FREUNDE MEINES ELTERNHAUSES

GEWIDMET



INHALT.



VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN IM TEXT.

VERZEICHNIS DER TAFELN.

VORWORT.

Wer es zur Zeit unternimmt, über Baukunst längst entschwundener Blütezeiten zu schreiben, setzt sich vielfach einer vorgefaßten Kritik und vor allem einem starken Mißtrauen aus. Sich darüber hinweg zu täuschen wäre unklug und ungerecht. Wie oft sind auch die Schwächen einer Zeit berechtigt und in ihren Ursachen auf notwendige Veränderungen zurückgehend. Vielleicht werden in der Tat zu viele Bücher geschrieben, sicherlich über Kunst, vielleicht ist aber auch gerade der paradoxe Satz von jener höheren Gattung Mensch, die eigentlich nichts macht und doch sehr viel tut, gar nicht so unsinnig, möglich schließlich, daß versiegende Schöpferkraft das Auge für eine sachverständige Beobachtung trübt. Doch wie dem auch sei, die Pflege der Kunstwissenschaft wird vielfach für das beharrliche Fortbestehen des Historismus in der Baukunst verantwortlich gemacht.

Und diese Rücksicht auf die Vergangenheit beherrscht noch das gesamte öffentliche Urteil. Ob es in absehbarer Zeit gelingen wird, des verhängnisvollen Einflusses Herr zu werden? Wer vermag das zu sagen? Die öffentlichen Gewalten in Deutschland sind reformatorischen Bestrebungen nicht immer günstig gesinnt. Um so lebendiger erfüllt uns der Glaube an die Zukunft. In einer Zeit, da die politischen, wie auch die religiösen Ideale in dem Bekenntnis zur Masse und Materialismus aufgehen, kann die schöpferische Begabung nur abseits und in Opposition stehen. Die heutige öffentliche Kunst aber, soweit sie sich auf Protektion stützt, wird von Epigonen bestritten. Die Kapitalisierung der Menschheit hat einen Ehrgeiz gezüchtet, der einer freien Entfaltung der Kräfte hindernd im Wege steht und mit einer Preisgabe der eigenen Persönlichkeit enden muß. Zeit ist Geld geworden und hat die Andachtstunde der inneren Sammlung, die feier-

liche Messe des Künstlers verkürzt. Und doch schon Aristoteles lehrt «omnes ingeniosos melancholicos esse», von jener Gemütsverfassung, ohne die wir, wie Kant ausführt, nicht zu dem Gefühl von der Würde der menschlichen Natur kommen, noch nach Goethe zur Befreiung des Genies gelangen. Was Wunder, daß man der Nachahmung überkommener Formen verfiel, und der Ernst kalter Berechnung die Heiterkeit naiven Schaffens ersetzte! Man hat die Natur des Menschen vergewaltigt, indem man die theoretischen Grübeleien bevorzugt. Die Technik eilt von Erfolg zu Erfolg, sie feiert endlose Triumphe, das Dimensionale hat uns geblendet und mit blassem Antlitz, in den Augen das irrende Licht überreizter Sinne, steht der Mensch zur Seite und sieht nicht das graue Elend, wie es über ihn gekommen ist seit dem Tage, da ihn der sinkende Glaube an die Kraft transzendentaler Ideen und ihre ewige Wiedergeburt durch das Genie verlassen hat.

Etwas von diesem untergegangenen Glücke soll uns das Studium der alten Denkmäler lehren. Wie verklärt leuchten die edlen Kunstwerke in unsere zerfahrene Zeit hinüber, in der Eigennutz und Mittelmäßigkeit drohend die Geißel schwingen. Doch waren auch jene Zeiten voll der Kämpfe und leidenschaftlich stießen die Massen aufeinander, aber die Synthese auch der divergierendsten Meinungen war der göttliche Glaube, der in seinen mannigfachen Modifikationen das treibende Element darstellte. Daher der geschlossene Eindruck früherer Kunstperioden und die führende Stellung der Architektur. Man begnügte sich niemals, das Ueberkommene nachzubilden, und auch in der Zeit ernster politischer Machtverschiebung fand in dem Einströmen primitiver Kulturen eine Fortentwicklung statt. Die romanisch-toskanische Baukunst ist ein ansgezeichnetes Beispiel, die Wahrheit dieses Satzes zu beweisen. Die Ausdrucksfähigkeit war den mannigfachsten Schwankungen unterworfen, die Ausdrucksmöglichkeit blieb unbegrenzt. Das ist in unseren Tagen anders geworden, und wie sehr auch ein neues Material der gestaltenden Phantasie entgegenkam, den heiß ersehnten Stil hat es uns nicht gebracht. Nach wie vor treiben wir ziellos dahin, nicht etwa, weil wir wunschlos geworden sind, denn das wäre die Vollendung, wohl aber, weil die Lebensfreude schwankt zwischen Erwerb und eitlem Genuß. Wir arbeiten zu rasch und zu viel. Nicht ohne Grund waren dem kunstsinnigen Altertum die Täler des Helikon der Aufenthaltsort der Musen, und wie sehr auch andere Zeiten andere Lebensbedingungen zu erfüllen haben, die wahre Schöpferkraft sehnt sich nach Freiheit, wie nach den Stunden

der Selbstbesinnung; denn das echte Kunstwerk geht aus jener Summe von Anschauungen hervor, der eine unabhängige und ungehinderte Beobachtung zugrunde liegt.

Man verstehe uns nicht falsch. Völlig unabhängig von der Vergangenheit gibt es der Form nach ein eigentliches Kunstwerk überhaupt nicht, wie es ebensowenig der Umschicht gänzlich entraten kann. Unabhängig nennen wir das Geschaffene nur dann, wenn die Erinnerung an die Vergangenheit während des Gestaltungsprozesses vollkommen ausgeschaltet ist und Anklänge an überkommene Formen, sowie der Einfluß gleichzeitiger Kultur unbewußt in das Kunstwerk hineingetragen werden. Denn die Kunst an sich ist ihrer ganzen Entwicklung nach pragmatisch und sie ist gehemmt in dem Augenblick, da verstandesmäßige Betrachtung die Konzeption beherrscht. Diese Naivetät des Schaffens war ein Vorzug vergangener Jahrhunderte. Sie kannte nicht die große Sünde unserer Zeit, die in dem Spielen mit historischen Formen der Wahrheitsliebe gegen sich selbst und die Menschheit verlustig geht. Und es war einer der schlimmsten Irrtümer, der noch bis in unsere Tage hinab wirkt, als Goethe den gotischen Stil verdammte und dafür die Nachahmung der klassischen Baukunst empfahl. Gewiß stimmen auch wir mit dem großen Dichter überein und bekennen gern, daß all das Ergreifende, was wir betroffen von der Antike in Italien genossen, nicht auszusprechen ist und ewige Früchte tragen wird. Aber wir haben die Allgewalt des Genies auch vor den Werken des Rinascimento empfunden und empfinden sie noch, so oft wir die Kathedrale von Notre-Dame zu Paris betreten. Wie in der Mythologie des Altertums die organische Welt ihr Dasein der Kraft des Eros verdankte, und in dem rauhen Norden das erste lebendige Wesen, der Riese Ymir, aus dem Schmelzwasser des Eises hervorging, wird immer der südlichen Kunst eine mehr sinnenfrohe Heiterkeit innewohnen im Gegensatz zu der strengen Herbigkeit des Nordens. Diese klimatischen Unterschiede wird keine Wissenschaft überwinden, und die Raumbildung der Renaissance im hohen Norden immer den Charakter der Vergewaltigung an sich tragen.

Mit dieser Erkenntnis schließen wir eine Beeinflussung nicht aus, und es gehört zu den reizvollsten Bemühungen, zu untersuchen, wie das Erscheinen der germanischen Völker, vom Holz- und Fachwerkbau zur freieren Mauerstütze verführt, den römischen Massivbau auflöste und dem konstruktiven Aufriß unabsehbare Möglichkeiten der Entwicklung bot. In Florenz sind es zwei Bauten, das Baptisterium

aus altchristlicher und San Miniato al Monte aus romanischer Zeit, die eindrucksvoll die gewaltige Wandlung des Raumgefühls erkennen lassen. Frei und kühn steigen die Stützwände empor, die noch im Pantheon und in der altchristlichen Basilika das Rauminnere gedrückt und schwerfällig erscheinen lassen. Die Entwicklung ist nur scheinbar durch die eindringenden Germanen zerstört worden, sie hat in der Tat niemals aufgehört. Die Stockung, wie sie sich im ganzen 19. Jahrhundert und noch heute da, wo die öffentlichen Gewalten ihren Einfluß ausüben, bemerkbar macht, kannte man nicht. Man schwankte nicht wie in unseren Tagen über der Entscheidung, was für einen älteren Stil man etwa nachahmen soll, man baute ohne ein überkommenes Programm, da die treibende Kraft übersinnlicher Ideen die Menschen gemeinsam beherrschte. Wir müssen versuchen, eine neue Formel hierfür zu finden, die die Menschen aus den Zweifeln religiöser Fragen heraus in die reine Atmosphäre der Sozialethik versetzt. Die Kunst muß wieder das werden, was sie in alter Zeit gewesen ist, ein lautes Bekenntnis der in den Menschen arbeitenden Urbegriffe. Wie die Entstehung des Gottheitsbegriffes unmittelbar auf die erste künstlerische Auseinandersetzung des Menschen mit der ihn umgebenden Natur zurückzuführen ist, so ist es der Kunst vorbehalten die Morgenröte einer neuen Religion heraufführen zu helfen. Sie allein vermag uns vor Augen zu halten, daß wir nichts sind als ein einfaches Erzeugnis der Natur, ungemein differenziert in unserem Gefühlsleben und doch mit jeder Faser gebunden an die mütterliche Scholle. Darum wird der wahre Künstler, wie sich Goethe so herrlich ausdrückt, dankbar gegen die Natur sein, die auch ihn hervorbrachte, ihr eine zweite Natur aber eine gefühlte, eine gedachte, eine menschlich vollendete zurückgeben. Das ist die Idee in dem Kunstwerk, die uns nicht als nackte Wirklichkeit gegenübertritt, wohl aber mit Auslassung aller störenden Zufälligkeiten und «unabhängig von unseren Vorstellungen in ihrer der Form a priori bestimmten Verbindung».

Die Menschheit kommt ohne den Glauben an eine immaterielle Welt der Wirklichkeit nicht aus, mögen auch die Begriffe, die zu dieser Erkenntnis führen, sich wandeln wie die Jahrhunderte. Und diese erlangten Begriffe wieder sind es, die allein den Namen der Wissenschaft verdienen. Sie können nur auf pragmatischem Wege gewonnen werden, und ihre Entwicklung gleicht soweit völlig der der Kunst. Während jedoch die Kunst instinktiv an die Vergangenheit anknüpft, leitet die Wissenschaft die neuen Begriffe mit Bewußtsein aus dem

Vorhandenen her, und sie wird in ihrem wahrheitsuchenden Bestreben auch die der künstlerischen Produktion anhaftenden Mängel menschlicher Unvollkommenheit beseitigen helfen, wie ihre belehrende und kritische Tendenz die allgemeine Verbreitung des Verständnisses für die schöpferische Kunst verbürgt. So sind Kunst und Wissenschaft in ihrer Wechselwirkung unmittelbar aufeinander angewiesen. Sie ergänzen und befruchten sich gegenseitig und sie sind das eine ohne das andere undenkbar, solange noch der hohe Glaube an die fortschreitende Umwandlung der Ideen die Menschheit erfüllt. Und wenn die alten Künstler stolz von sich sagten, ihre Meisterwerke in majorem dei gloriam aufgeführt zu haben, so lag in dem Bewußtsein des Schaffens zu Ehren des immateriellen Seins die treibende Kraft, ohne die das wahre Kunstwerk niemals zustande kommen kann. Zur Aufhellung dieser Kräfte beizutragen und die Kenntnis der menschlichen Psyche und ihrer Beziehungen zu dem ewigen All zu fördern, ist die Aufgabe der Kunstwissenschaft auch in ihrem bescheidensten Teile. Und so wirkt man vielleicht nicht ohne Verdienst in majorem artis gloriam, der Kunst, die wie sonnige Glut das große Menschheitsproblem erwärmt und erhellt.

Noch sei es uns am Schlusse dieser kurzen Ausführungen vergönnt, vor allem dem Leiter des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Herrn Professor Brockhaus für die liebenswürdige Unterstützung und mannigfachen Hinweise unseren aufrichtigen Dank auszusprechen. Dasselbe gilt auch für eine Reihe von baukünstlerisch geschulten Fachleute, die uns bei Abfassung der vorliegenden Untersuchung mehr Dienste geleistet haben, als wir von Kollegen erwarten konnten und erwarten durften.

Frankfurt a. M., den 1. Oktober 1912.

FRITZ RUPP.



HISTORISCHE EINLEITUNG.

DIE Schaffung des Frankenreiches unter Kaiser Karl dem Großen war kaum weniger eine zivilisatorische als eine kriegerische Tat. Der nordische Heerführer, eine Herrschernatur kraft seines Geistes und seiner Leidenschaft, hatte den Begriff von Kultur richtig erfaßt. Kunst und Wissenschaft dienten dem neuen Machtbewußtsein und begannen die Werte zu verschieben. Kaum aber hatte unter dem Spruche des Priesters die Gruft Karls des Großen irdische Reste umschlossen, als schon der Zersetzungsprozeß des gewaltigen Reiches begann. Die inneren politischen Verhältnisse, und das erklärt das Zusammentreffen, waren in Deutschland wie in Italien schon nach wenigen Jahren grundlos verfahren. Kein Familienglied des karolingischen Hauses konnte sich rühmen, eine gefügige Mehrheit unter den fränkischen Edeln hinter sich zu haben. Der Urheber jener durchgreifenden Neuordnung, die von dem Besitz der Kaiserkrone und des Schlüssels zum Grabe Petri ihren Ausgang nahm, war gestorben, ehe die Frucht der in das Volk gestreuten Ideen reifen konnte. Daher mußte mit Naturnotwendigkeit dem raschen Aufflammen des gesamten Kulturlebens ein empfindlicher Rückschlag folgen. Allein die fortschreitende Christianisierung der ihrem Wesen nach noch heidnischen Bevölkerung des ganzen östlichen Frankenreiches stand in wohltuendem Gegensatz zu der allgemeinen Verwirrung in politischen Fragen, die innerhalb der italienischen Geistlichkeit eingerissen war. Sonst herrschte diesseits und jenseits der Alpen die von kleinlicher Interessenwirtschaft begünstigte Dezentralisation. Davon wurden am härtesten betroffen die Kulturaufgaben in Wissenschaft und Kunst. So vermögen wir nirgends in Deutschland ein Fortleben der baulichen Tradition Karls des Großen zu erkennen, das Bewußtsein höherer gemeinsamer Aufgaben war getrübt, das Erlöschen des kaiserlichen Ansehens machte sich überall trennend

bemerkbar. Zwar sank man nicht zurück in die alte Roheit blutiger Familienzwiste, doch brachte man die Forderungen des Tages soweit herab, daß eine Fortentwicklung vorerst ausgeschlossen schien. Unter dem «frommen Ludwig» war die kurze Blüte der karolingischen Renaissance von dem Zelotismus eines bigotten Herrschers und den eigennützigen Bestrebungen eines verweltlichten Klerus erstickt worden. Aber auch das bescheidene Aufleuchten eines Rinascimento, wie es die bewegte Regierungszeit seines Vorgängers in den germanischen Landen erfüllte, hatte in wesentlichen Zügen in Italien gefehlt. Seit den unter byzantinischem Einflusse entstandenen ravennatischen Schöpfungen siechte die Kirchenbaukunst in Italien dahin, oder man behalf sich mit Annexen zu noch vorhandenen Anlagen und so unbedeutenden basilikalen Neuschöpfungen, wie etwa San Marco in Rom und der Kirche zu Agliate, ganz ungeachtet der an neuen Gedanken völlig baren Pfarrkirchen jener Zeit. Woher sollte auch eine Anregung kommen! Dem Bischof von Rom war es gelungen, in die angestrebte Einigung von Italien unter langobardischer Herrschaft einen Keil zu treiben, der das Konglomerat der italienischen Bevölkerung dauernd auseinander hielt. Die innere Gemeinschaft der Städte war noch nicht so weit gediehen, um als Kulturfaktor fördernd in die Entwicklung eingreifen zu können. Man hat wiederholt versucht, für jene trostlose Zeit die Kunst der «Comacini», wie der Name der Bauhandwerker aus dem Gebiete der oberitalienischen Seen lautet, eine gewisse Bedeutung beizumessen. Tatsächlich sind uns auch die kunstgeübten Meister durch das «Memoratorium de mercedibus Comacinorum», das unter der verdienstvollen Regierung des Königs der Langobarden Liutprand (712–744) abgefaßt wurde, als eine beachtenswerte Gruppe wohlbekannt. Ja schon in dem Gesetzbuche des Königs Rothari (636–652) wird ihrer gedacht, und doch ist jeder Schluß eines fördernden Einflusses auf die Entwicklung der Baukunst als den Tatsachen widersprechend von der Hand zu weisen. Auch die «maestri comacini» haben den Rückgang der Meißelarbeit nicht aufgehalten, und was an Bauwerken aus der Blütezeit langobardischer Herrschaft auf uns gekommen ist, wie die Basilika von San Salvatore zu Brescia oder seiner ursprünglichen Anlage nach San Pietro zu Toscanella, kann uns nicht von der Begabung ihrer Schöpfer überzeugen. Als jedoch 150 Jahre darauf die Blütezeit der romanischen Baukunst einsetzte, sollten die alten Bauschulen der Lombardei nicht ohne Verdienst sein. Wir verweisen nur, ganz abgesehen von architektonischen Einzelheiten, wie das Löwenportal, Würfelkapitell und die Anordnung von loggienartigen Galerieen, auf die Fortschritte des Gewölbebaues. Wieweit die Nachfolger der «Comacini» — denn an deren Fortbestehen in Schulen

ist nicht zu zweifeln — an der Bildung des neuen Stiles mitbeteiligt sind, bedarf noch der Untersuchung. Die Tatsache, daß sehr bald deutsche Namen unter den «maestri comacini» auftauchen, hilft den Niedergang der Skulptur im frühen Mittelalter und den beherrschenden germanischen Charakter romanischer Zierformen in Oberitalien erklären. Auch die regen Beziehungen zu Südfrankreich haben einen Einschlag hinterlassen, der am greifbarsten in dem romanischen Stile von Genua zutage tritt. Ungleich günstiger als in der Lombardei lagen die Verhältnisse in Mittelitalien, das nicht in gleich brutaler Weise die Faust der germanischen Eroberer zu fühlen hatte. Hier waren die Vorbedingungen gegeben, die in dem Augenblick, da sich die allgemeine politische Lage in Italien nach einflußreichen Staatseinheiten konsolidiert hatte, das Zeitalter einer neuen Kultur schaffen konnte. Die Führung riß jene Provinz an sich, die schon frühzeitig den Willen zeigte, sich nicht zum Spielplatz kaiserlicher oder päpstlicher Launen machen zu lassen. Innere Zwistigkeiten haben das Machtbewußtsein gestärkt und die Fundamente zu der neuen Kultur geliefert. Auf den Schultern Toskanas ruhte denn auch in den schlimmsten Tagen weltlichen und kirchlichen Parteihaders die Entwicklung Italiens.

Der Zeit des allgemeinen Stillstandes nach dem Tode des großen Karolingers folgte in Deutschland unter der Herrschaft der Kaiser aus sächsischem Hause eine Periode des anhaltenden Aufschwunges. Von Cluny aus verbreitete sich unter dem gestrengen Abte Odo (927—941) der Segen einer gründlichen Reform der Kirchenzucht. Diese Rückkehr zu einem Gott wohlgefälligen Lebenswandel, wie auch die aufrichtige und innerlich gesunde Frömmigkeit der ersten Ottonen, hatte eine fieberhafte Bautätigkeit zur Folge, die noch bis weit in das 11. Jahrhundert anhielt. Ein Läuterungsprozeß hatte begonnen, der sich nicht allein auf das religiöse Leben beschränkte. Er durchkreuzte die Interessen von Staat und Kirche in einer Weise, die anfangs in der Machtstellung der Ottonen, später in der des Papstes Gregor des Großen ihren vollkommendsten Ausdruck fand. Italien wurde davon auf das stärkste berührt. — Schon im 10. Jahrhundert war für Toskana die wachsende Macht seiner Städte, wenn auch nicht von gleichem Umfange, so doch von ebensolcher Bedeutung wie für Deutschland die Erstarkung der Kaisergewalt. Hier in Toskana erhielt sich die Tradition des untergegangenen Weltreiches in einer gewissen Sonderstellung und auch in ausgeprägtem Selbstbewußtsein des Bürgertums lebendig, während Rom ein Opfer engherziger persönlicher Interessen wurde. Die Achtung, die man schon zur Langobardenzeit dem Kaufmann zollte — wir erinnern nur an die Vorschriften zur Heeresfolge — kam vor allem Toskana zu gute. Von den kriege-

rischen Auseinandersetzungen mit Byzanz aber wurde das Arnogebiet kaum betroffen. Daher rührt auch die geringe Bedeutung, die Paulus Diakonus in seiner «historia langobardorum» Toskana einräumt. Neben diesen günstigen politischen Verhältnissen verdankt insbesondere die Stadt Florenz dem glücklichen Umstande, in der rechten Zeit den geeigneten Machthabern gehorchen zu müssen, seine überraschende Entwicklung. Der Aufschwung der alten Römerstadt ist auf das engste mit dem Namen zweier Markgrafen, Hubert und seines Sohnes Hugo von Tuscien, wie Toskana damals lautete, verknüpft. Wir wissen nicht, was Kaiser Otto I. veranlaßte, den vor seiner Rache zu den Ungarn geflüchteten Markgrafen Hubert zurückzurufen und in Gnaden aufzunehmen. Das ungewöhnliche Vertrauen läßt uns den Scharfblick des großen Kaisers bewundern. Und nicht hatte er sich in dem wackeren Geschlechte getäuscht. Bis zum Tode haben die beiden Markgrafen den Ottonen die Treue gehalten, und der Fürsorge, die der jüngere von ihnen, Markgraf Hugo der Stadt Florenz angedeihen ließ, verdankt die Bürgerschaft Jahrzehnte des Friedens und der inneren Erstarkung. Ohne jene Periode wäre es unmöglich gewesen, die großen Kulturaufgaben zu lösen, wozu das Geschick die alte Römerstadt ausersehen hatte. Davidsohn weist in seiner Geschichte von Florenz mit Recht daraufhin, wie Schenkungen von Kaiser Otto II. innerhalb des Stadtgebietes von Lucca schon im Jahre 999 von der wachsenden Bedeutung von Florenz Zeugnis ablegen [1]. Die lokale Tradition hat einen Sagenkreis um die Heldengestalt des jüngeren der beiden Markgrafen, um Hugo, gewoben, und es verschlägt nichts, daß der Vater des trefflichen Fürsten, der dem illegitimen Verhältnisse Königs Hugo von der Provence und einer Frau edler Herkunft entstammte, gar nicht deutscher Abkunft war, wie die spätere Ueberlieferung will. In der Badia von Florenz, der markgräflichen Gründung, ruhen die sterblichen Reste des ritterlichen Grafen Hugo. Das Denkmal von der Hand Minos da Fiesole ist würdig gestaltet, und noch heute geht ein guter Einfluß von der Stätte aus, die kein historisch geschulter Florentiner ohne innere Erregung betritt. Zwölf Jahre nach dem Tode des verdienten Fürsten — Markgraf Hugo war am 21. Dezember 1001 in Pistoja gestorben — legte Bischof Hildebrand die Hand an den Wiederaufbau einer Basilika, die sowohl das Ende einer langen Entwicklungsreihe, der Antike, als auch die verheißungsvollen Ansätze jener Glanzperiode, der Renaissance erkennen läßt, die mit mehr oder weniger gutem Rechte bis in die Gegenwart fortwirkt. Es trägt «San Miniato al Monte die Art seiner Entstehung zu

[1] Robert Davidsohn, Geschichte von Florenz. Berlin 1896 ff., Bd. I, S. 119.

deutlich zur Schau, als daß sich daran zweifeln ließe, daß es nicht von der Kirche, sondern von einem freien stolzen Bürgertum, von weltlicher Gesinnung erdacht und geschaffen ist. Ja, dieser Zug rein weltlicher Lust und Freude am Schönen ist der eigentliche Ursprung jener großen Blüte der Kunst, die wir mit dem Namen Renaissance zu bezeichnen pflegen.»[1] Und keineswegs ist die rege Bautätigkeit etwa nur ein sichtbares Zeichen für den wieder erwachenden religiösen Eifer[2], wohl aber vor allem für den steigenden Wohlstand der Städte. Zur Zeit war die Kraft des Bürgertums noch nicht so weit erstarkt, um mit den Resten der stadtherrlichen Gewalt des Bischofs aufzuräumen. Man bediente sich der Kirche, um die eigenen Interessen zu fördern, und die Hierarchie war offenbar klug genug, der sich im stillen vollziehenden Wandlung keine dauernden Hindernisse in den Weg zu legen. Noch nach Jahrhunderten mahnte der Gebrauch, die besiegten Städte zur alljährlichen Ablieferung von Wachskerzen an die Kirche des Täufers, des Schutzheiligen von Florenz, zu verpflichten, an jene Zeit, da die Bürgerschaft ihre Geschäfte unter dem Deckmantel der Kirche besorgte. Daß schon in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts die Macht des Volkes nicht zu unterschätzen war, belegt der bekannte religiöse Streit, der zur Gründung des Klosters «Vallombrosa» führte. Der Tumult auf offenem Marktplatze steht wie eine düstere Prophezeiung am Eingange jener Parteikämpfe, die bei allem Schaden so unendlich viel zur Kultur der Menschheit beigetragen haben. Das Bild des Schreckens verblaßt, wenn wir der Summe von Kraft und Intelligenz gedenken, die hierdurch ausgelöst wurde. — Viele sind der Wege, die den Ruhm eines Volkes heraufführen, doch nicht auf die eingeschlagene Richtung allein kommt es an, wohl aber auf die Klarheit der zu erstrebenden Ziele. Glücklich der Staat, der die Verwirklichung seiner Ideale kraft geistiger und praktischer Bedürfnisse fordert. Wohl dem Volke, das seine Nationalität im gegebenen Augenblick in einmütigen Wünschen erschöpft. Etwas von diesem Geiste, der sich ja späterhin so glänzend geoffenbaret hat, glauben wir in der Gründungsurkunde von San Miniato in dem warmen Aufruf an Geistlichkeit und Bürgertum zu erkennen. Aus lauteren Absichten geboren, im stolzen Bewußtsein steigernder Macht geschaffen, tritt mit den Bauten des Inkrustationstiles des romanischen Zeitraumes die Stadt Florenz bedeutungsvoll in die Kunstgeschichte der Welt ein.

[1] Rudolf Adamy, Architektonik der altchristlichen Zeit. Hannover 1884, S. 463.
[2] Pasquale Villari, I primi due secoli della storia di Firenze. Firenze 1898, S. 68.

I. KAPITEL.

INKRUSTATIONS-FASSADE DER BADIA DI FIESOLE.

DIE Inkrustation, d. h. die Verhüllung des rohen Mauerkörpers durch edlere Deckplatten ist uralt. Zur Bekleidung freier Flächen einer primitiven Architektur dienend, war die Abhängigkeit der Inkrustation von der Baukunst innerlich begründet. Ob man daher in Aegypten den Holzbau mit Metall, buntem Stein und glasiertem Ton oder in dem mesopotamischen Tieflande den aus lufttrockenen Ziegeln errichteten Bau mit gebrannten Steinen bekleidete, immer ist, wie in der Verblendung der Eingänge zu den Mastabas in Aegypten ein enger Anschluß an die Architektur unverkennbar. Es ist durchaus naturgemäß und in dem Bestreben nach Gewinnung neuer Kunstformen innerlich begründet, wenn die Entwicklung in entgegengesetzter Richtung weitergehen mußte. In welche Stilperiode wir auch eintreten mögen, stets strebt die Dekoration von ihrer sklavischen Abhängigkeit von der Architektur los zu einem freien Spiel mit Gerüst- und Wandfläche, um schließlich in einem Ueberreichtum an willkürlichen Formen zu ermüden. Insofern hat «das Prinzip der Bekleidung auf den Stil der Baukunst zu allen Zeiten und bei allen Völkern großen Einfluß geübt» [1], die Inkrustation selbst ging aber stets von dem eigentlichen Grundgerüste der Architektur aus. Da, wo diese Erscheinung nicht mit voller Deutlichkeit zutage tritt, wie etwa in der assyrischen Baukunst, liegt es an dem Mangel charakteristischer Architekturformen, wie auch an der Unzulänglichkeit der bis heute vorliegenden Ergebnisse des Spatens. Dazu ist die mesopotamische Tiefebene die eigentliche Heimat eines spielerischen Luxus, wie er sich in gleich herrischer Weise nicht

[1] G. Semper, Der Stil. München 1878, Bd. I, S. 204.

einmal in der späten ägyptischen Kunst zeigt. Diesem Umstande haben wir es vor allem zu verdanken, daß es das alte Kulturland zu keinem vorbildlichen Tempelbau gebracht hat. Der bunten Inkrustation wenig förderlich war der Säulen- und Quaderbau des griechischen Tempels. Mit dem Schwinden des Holzbaues war die Entwicklung unterbrochen worden. Dem polychromen Gebälke entsprach die Wandmalerei des Innern, die in ihrer Fortbildung von der Plastik abhängig der Reliefkunst zustrebte. Die Gegensätze von Flächen- und Raumausnützung reizten zur versöhnenden Aussprache. Doch hat die Blütezeit der klassischen Kunst in Griechenland diese Scheidung nicht überbrückt. Auch ist dem gleichzeitigen Wohnhausbau der orientalische Luxus in dem Umfange fremd, wie er in der mykenischen Periode mit buntglasierten Tonplatten die Wandflächen bekleidete. Günstiger liegen die Verhältnisse in Italien, wenn schon in den römischen Profanbauten die Wandmalerei die Inkrustation ablöste, von der sie ihren Ausgangspunkt genommen haben mag. Insbesondere die gewaltigen Backstein- und Bruchsteinmauern des römischen Massivbaues schienen so recht zur Bekleidung mit Platten aus kostbarem Marmor geeignet. Doch verdrängte vielfach ein billiger Verputz, bald als Marmorstuck, bald als Kunstquader das kostbare Steinmaterial, dem er an Haltbarkeit kaum nachstand. Späterhin nimmt die Entwicklung einen ähnlichen Fortgang wie in Griechenland. Die verwilderte Plastik drängte die Inkrustation als reine Flächenkunst nach und nach zurück, wenngleich diese nie, wie die ausgedehnten Tempelbauten und Thermen erwiesen haben, zur völligen Bedeutungslosigkeit herabsank.

Mit dem Beginn des christlichen Zeitraumes ändert sich das Gesamtbild. Abgeneigt allem, was unmittelbar an den heidnischen Gottesdienst erinnerte und hervorgegangen aus den bescheidenen Versammlungen in dem Oecus, dem Prachtsaale des römischen Hauses, lehnte die ,christliche Religion von vornherein die einseitige Uebernahme des heidnischen Tempelbaues und seiner Ausschmückung ab. So fand die altchristliche Kunst zur dekorativen Betätigung aus der Kreuzung von Kult- und Profanbau ein buntes Arbeitsfeld größter Uneinheitlichkeit vor. Dazu stellte sich durch die Stürme der Völkerwanderung hervorgerufen ein Rückgang der technischen Handfertigkeit ein, der in Verbindung mit dem unausgesetzten Einströmen germanischer und orientalischer Elemente die Entwicklung einer einheitlichen Kultur geradezu hindern mußte. Natürlich fehlte die Inkrustation auch in altchristlicher Zeit nicht. Sie tritt jedoch nicht mit der Selbständigkeit auf, die auf die Stilbildung jener Zeit von allgemeinem Einfluß hätte sein können. Die Inkrustation des altchristlichen Zeitalters bleibt, was sie in dem absterbenden römischen

Reiche gewesen ist, lediglich füllende Dekoration. Doch kam ihr der quantitative Rückgang an plastischen Erzeugnissen und das Anwachsen von Mosaikkunst und Malerei nicht unwesentlich zu statten. Neue Schwierigkeiten zu überwinden gab es nicht, dazu war die architektonische Ausgestaltung des Innenraumes zu dürftig gehalten. Man bekleidete die unteren Teile der nackten Wände mit bunten Platten. Ein kräftiges Rahmenwerk und die bestimmte Betonung der Vertikalen folgten dem Zuge aufstrebender Apsiswände, eine Charaktereigenschaft, die sich auch mit dem stärkeren Eindringen des opus sectile nicht verlor. Für die Aufmauerung über der Arkadenhöhe trat zumeist die Mosaikverzierung als neues farbiges Element hinzu. Nüchterne Einfachheit beherrschte die Außenfassade, die, von der Vorhalle abgesehen, kaum eine architektonische Gliederung aufwies. Auch hier begnügte man sich mit goldschimmernden Darstellungen von Heiligen und christlichen Bilderzeichen, um wohl in bewußter Weise den Gegensatz zu der von Pilastern, Halbsäulen und Gurtgesimsen reich gegliederten Fassade der heidnischen Bauten zu betonen. Stets handelte es sich dabei um den Schmuck der Stirnseite. Die altchristliche Kunst strebte von Anfang an nicht so sehr eine ausgeglichene Harmonie an, als vielmehr eine gesteigerte Wirkung auf die Sinne. Sie erwies sich hierin, bediente sie sich gleichviel anderer Ausdrucksmittel, als eine Zeitgenossin und würdige Nachfolgerin der Kunst des sinkenden Kaiserreiches. Eine fortschreitende Entwicklung des Inkrustationstiles war von der ornamentalen Formensprache abgesehen, wie sie das Zusammenstoßen klassischer, orientalischer und germanischer Elemente hervorbrachte, von vornherein ausgeschlossen. Eine Sonderstellung, die jedoch für unsere Untersuchung ohne Belang ist, nimmt der altchristliche Kirchenbau Kleinasiens ein. Das vorzügliche Steinmaterial legte den Verzicht auf bunte Inkrustation nahe und gab Gelegenheit zur Lösung architektonischer Konstruktionsfragen, die für das Abendland vorbildlich geworden sind. Vor dem Eintritt in die Periode, die uns zu beschäftigen hat, sehen wir den altchristlichen Kirchenbau von orientalischen Elementen durchsetzt fortwuchern, ohne ein klares Ziel vor Augen oder deutlich erkennbare Anzeichen einer neuaufsteigenden Blütezeit. Und doch war die Umwälzung von langer Hand vorbereitet. Die Kühnheit altchristlicher Baukonstrukteure hatte die gewaltigsten Schöpfungen des römischen Reiches längst in den Schatten gestellt, und von Toskana aus sollte die Kunst der romanischen Völker von den Widersprüchen fremder Stileinflüsse befreit werden. Man griff mit bewußter Absicht auf die klassischen Vorbilder zurück und suchte Architektur und Dekoration wieder zu einer höheren Einheit zu verschmelzen. Daher ist es voll-

kommen irrig und eine jener unausrottbaren Meinungen, als habe die klassische Kunst in Toskana ein bescheidenes, aber erkennbares Fortleben geführt. Im Gegenteil, wer nur einigermaßen mit dem Denkmälerkreise aus altchristlicher Zeit vertraut ist, vermag hier, ebenso wie im übrigen Italien, die Spuren allgemeiner Zersetzung zu verfolgen. Es ist die Anregung, die in karolingischer Zeit gegeben wurde, sich mit erneutem Eifer dem Studium der alten Literatur hinzugeben, die zu einem Wiederaufleben der Antike führte und in dem fragmentarischen Reste der alten Badia di Fiesole einen greifbaren Niederschlag gefunden hat (Taf. 1).

Im Weichbilde von Florenz gelegen, am Fuße jener Hügelkette, die in grauer Vorzeit schon das altetruskische Faesulae mit seinem cyklopischen Mauerwerk trug, sind wir über die Gründungsgeschichte der Badia nur schlecht unterrichtet. Mit Sicherheit läßt sich behaupten, daß an ihrer Stelle die alte Kathedrale von Fiesole stand, die den Heiligen, Petrus und Romulus geweiht war. Dem historischen Ruhme jener gewaltigen Bergfeste entsprach das Ansehen ihre Bischöfe. Doch hatte die wehrhafte Stadt längst ihre bevorzugte Stellung an jene Tochtergründung am Arno, an Florenz, abgegeben, das seit den Tagen Diokletians die Residenz des Provinzialstatthalters geworden war. Wir wissen daher auch nicht, ob die alte Kathedrale zu jenen Kirchen gehörte, die nach dem verheerenden Einmarsche der Langobarden am Ende des VI. Jahrhunderts wieder errichtet wurden. Jedenfalls hatte der Einfall der Normannen im Anfang des 9. Jahrhunderts neue Zerstörungen zur Folge, von denen der Fiesolaner Bischofsitz besonders hart betroffen wurde [1]. Es war eine Gunst des Schicksals, daß in jener schweren Zeit Donatus, ein Irländer, zum Bischof und Burgherr von Fiesole ernannt wurde. Er war ein willensstarker Priester, frei von Fanatismus, der unmittelbar nach dem Abzug der raschen Wikinger seiner Diözese zu einer kurzen, aber doch höchst beachtenswerten Blüte verhalf. In Sachen der Wissenschaften und schönen Künste kaum weniger erfahren als in seinen geistlichen Pflichten, hat die Wirksamkeit des vortrefflichen Mannes in literarischen Denkmälern und auch höchstwahrscheinlich in der Fassade der alten Badia ihre greifbaren Spuren hinterlassen. Fast 50 Jahre hat der verdienstvolle Irländer der Diözese vorgestanden, die sich nie wieder einer gleich glücklichen Zeit erfreuen konnte. Nach dem Tode des Bischofs im Jahre 876 sank das Bistum in die alten Zustände der Verödung zurück und teilte somit nur das Schicksal der zahllosen durch Simonie ausgeplünderten

[1] Robert Davidsohn, Forschungen zur ältesten Geschichte von Florenz. Berlin 1896 ff., Bd. I, S. 27.

Diözesen Italiens. Wenn eine bei Ughello aufgeführte Urkunde des Bischofs Zenobius aus dem Jahre 966 nicht übertreibt, so waren um diese Zeit die Zustände in Fiesole vollkommen unhaltbar geworden [1]. Aus Mangel an Mitteln hatte man den Gottesdienst in der Kathedrale vor der Stadt eingestellt, ein Vorgehen, dem sich auch die Geistlichkeit von San Alessandro auf dem Burghügel der gleichen Ursache wegen anschließen mußte. Kaiser Otto II., wie auch wohl schon sein Vater, bemühte sich die Lage der verarmten Kanoniker zu bessern; ob mit Erfolg, ist nicht festzustellen [2]. Jedenfalls führten kurze Zeit darnach Zwistigkeiten mit der Schwesterstadt Florenz einen Zusammenstoß herbei, worüber wir zwar nur durch eine Nachricht von Villani Kunde haben, der aber jedenfalls im Anfang des 11. Jahrhunderts in der Rivalität zwischen Florenz und Fiesole zu Gunsten der Stadt am Arno entschieden wurde [3]. Wieder einmal wie zur Zeit der Normanneneinfälle und der simonistischen Ausplünderung lag die Kathedrale verödet und verlassen da. Um 1028 will ein Einsiedler Azzo am Fuße des Berges nahe der zerstörten bischöflichen Residenz einen Zug von Bischöfen und Heiligen, darunter auch den Schutzpatron, den heiligen Romulus gesehen haben, die allnächtlich zur Kathedrale wandelten, jenen Gottesdienst zu halten, den die Lebenden versäumten [4]. In solch mißlicher Lage entschloß sich dann Jakob der Bayer, zur Zeit das Haupt des Fiesolaner Bistums, einen neuen Dombau innerhalb der sicheren Burgmauern zu errichten. Schon im Jahre 1032, nach kaum vierjähriger Bauzeit, konnte er die Reste des heiligen Romulus in die Stadt überführen und eine vorläufige Einweihung der Bischofskirche vornehmen [5]. In das Kloster der Heiligen Romulus und Bartholomäus aber, wie der alte Bischofsitz als neue Stiftung seines Herrn umgenannt wurde, zogen die frommen Benediktinermönche ein. Sie stellten die verfallene Kirche wieder her und nach einigen Kämpfen mit Atinulf, dem Nachfolger des Bischofs Jakob, erhielten die Mönche vom Papst Leo IX. ihre Güter bestätigt [6]. Nunmehr konnte im Jahre 1051 das Gotteshaus von neuem durch den Papst selbst geweiht werden. Als aber im Jahre 1439 das Kloster wegen Disziplinmangel von Papst Eugen IV. aufgehoben wurde, kam es an die Kanoniker im Lateran von der Kongregation des heiligen Augustinus. Ein Jahr später ließ Cosimo

---

[1] Ferd. Ughello, Italia sacra. Roma 1647, Bd. III, S. 215.
[2] Monumenta Germaniae historica. Diplomata, Bd. II, S. 321.
[3] Davidsohn, Forschungen, a. a. O., Bd. I, S. 33.
[4] Derselbe, Geschichte, a. a. O., Bd. I, S. 160.
[5] Derselbe, Geschichte. Bd. I, S. 161.
[6] Philippus Jaffé, Regesta pontificum romanorum. Leipzig 1885—1888², Reg. 4229.

de' Medici «il Padre della Patria per la familiare di mestichezza che aveva con D. Timoteo [maffei] da Verona, insigne Predicatore di quell' ordine»[1], die ganze Niederlassung sozusagen von Grund auf neu aufführen. Und so, wie das unvergleichlich gelegene Chorherrenstift seiner Zeit ausgebaut wurde, bietet es sich noch heute dem Auge dar. Ob die Pläne wirklich von der Hand eines Schülers Brunelleschis herrühren, haben wir nicht zu entscheiden. Die nie übertroffene Einfachheit und die klassischen Verhältnisse des Kirchenraumes verdienen ebenso gerühmt zu werden, wie die pietätvolle Erhaltung der alten Fassade. Und von diesem fragmentarischen Rest, der zu seiner Zeit nicht einmal die Vollendung gefunden hat, geht unsere Untersuchung über eine der interessantesten Architekturperioden der Florentiner Kunstgeschichte aus.

Soweit man sich bis heute mit dem Inkrustationstil von Florenz befaßt hat, geschah es ausschließlich im Zusammenhang von Kunstperioden. So blieb denn das Auge mit Vorliebe an den großen Denkmälern haften und unbedeutende Fragmente, wie die Badia di Fiesole, wurden mit einem kurzen Seitenblick als ein interessanter, aber nichts Neues ergebender Annex abgetan. Immerhin konnte es nicht ausbleiben, daß sich eine gewisse Abweichung von dem rezipierten Schema auch in dem oberflächlichsten Urteil ausspricht. Schon Kugler stellt eine «halb spielende Behandlung» der Fassadeninkrustation fest, die er als «eine Vorübung für Außendekoration», wie etwa an San Giovanni und San Miniato, bezeichnet[2]. Uebergehen darf man die Ausführungen von Mothes. Was der Gelehrte schreibt, ist von Anfang bis zu Ende irrig. Unverständlich wird immer bleiben, wie sich Mothes als «Techniker» die Restaurationen von Arnolfo (?) und Brunelleschi (?) an der Fassade vorstellt[3]. In den gleichen Gedankengängen wie Kugler bewegt sich Burckhardt, der ebenfalls von einer «noch ziemlich spielenden Inkrustation» spricht[4]. Am schlimmsten ist es wohl, wenn Müntz die Fassade der Badia «du style en honneur à Pise dès le XIe. siècle» angeregt hält[5], ebenso unbegreiflich auch von Burger, eine «unmittelbare Vorstufe zur Fassade der Pazzikapelle» zu erblicken[6]. Der italienische Architekt Nardini kann sich nicht fest entscheiden. Er hält die Herrschaft der Karolinger als die Zeit der Entstehung der Fassade für recht wohl möglich, ohne jedoch das X. Jahrhundert ganz auszu-

[1] Descrizione della Badia di Fiesole. Dalla Badia Fiesolana, 1820, S. 6.
[2] Franz Kugler, Geschichte der Baukunst. Stuttgart 1856 ff., Bd. II, S. 61.
[3] Oskar Mothes, Die Baukunst des Mittelalters in Italien. Jena 1883, S. 728.
[4] Jakob Burckhardt, Der Cicerone. Leipzig 1898[7], Bd. II, S. 229.
[5] Eugène Müntz, Florence et la Toscane. Paris 1901, S. 333.
[6] Fritz Burger, Geschichte des florentinischen Grabmals. Straßburg 1904, S. 289.

schließen [1]. Nach Venturi wieder, dessen Urteil im allgemeinen kein zuverlässiges ist, «corrispondono a forme proprie delle fine del secolo XI, piuttosto che a quelle di tempi anteriori» die Intarsien der Fassade [2]. Ihm schließt sich selbstverständlich Supino an, schon in hartnäckiger Verteidigung seiner Theorie von dem unvermittelten Aufschwung toskanischer Baukunst nach dem Jahre 1000. Er spricht von den Beziehungen jener Zeit zur klassischen Kunst, und es stört ihn wenig festzustellen, daß «mentre il coronamento cuspidat è aggiunta posteriore e veramente barbarica» [3]. Warum sich Supino durch diese Bedenken nicht veranlaßt gesehen hat, in seinem Urteile Zurückhaltung zu beobachten oder gar den trennenden Elementen in den beiden Fassaden von San Giovanni und der Badia nachzugehen, ist unverständlich. Die Gegensätze sind der künstlerischen Auffassung nach so außerordentlich bemerkenswert, daß ein näheres Eingehen auf Einzelheiten der Komposition wünschenswert und vor allem für den Untersuchenden auch lohnenswert erscheinen muß. Wir aber hoffen, mit der Voranstellung des fragmentarischen Denkmals von Fiesole eine Verbindung zu gewinnen, die doch in etwas geeignet ist, das rätselhafte Auftauchen des Florentiner Inkrustationstiles zu erklären.

Daß sich in frühchristlicher Zeit die Bekleidung der Wände mit Marmorplatten ihrem Wesen nach an römische Vorbilder angelehnt hat, bedarf keines Beweises. Doch nahm die Dekoration unter orientalischem Einflusse schon sehr bald einen spielerischen Charakter an, dem ja die altchristliche Kunst in der Hauptsache treu geblieben ist. Ehe es hier zu einer Klärung des altchristlichen Ornamentes gekommen ist, haben germanische Einströmungen das Bild der Verwirrung gesteigert und eine einheitliche Stilausbildung verhindert. Die ersten christlichen Kirchenbauten aber mögen sich kaum von dem einfachen Privathaus unterschieden haben. Mit dem Augenblick jedoch, da der neue Kult zur Staatsreligion erhoben wurde, hat er auch die wesentlichsten Züge des sinkenden Kaiserreiches, die Selbstherrlichkeit und Prunksucht mit übernommen. Man wird sich daran gewöhnen müssen, schon unter der Regierung Konstantins des Großen einen Luxus entfaltet zu sehen, der nach abendländischen Begriffen weder vornehm, noch stilvoll gewesen ist. Da sich keine hervorragenden Bauten aus jener Zeit erhalten haben, sind wir im wesentlichen auf die Berichte der Kirchenväter angewiesen. Diese können sich in der Aufzählung der zur Verwendung gekommenen

---

[1] A. Nardini, Il Duomo die San Giovanni oggi Battistero die Firenze. Firenze 1902, S. 145.

[2] A. Venturi, Storia dell'Arte Italiana. Milano 1901 ff., Bd. III, S. 845 f.

[3] J. Benvenuto Supino, Gli albori dell'arte fiorentino. Firenze 1906, S. 74.

Metalle und kostbaren Steinarten nicht genug tun. Man wird an die Zeiten Neros und Domitians erinnert, wenn man hört, daß die ehernen Türflügel der «porta aurea» zu Konstantinopel, wie auch die der «porta Daphne» zu Antiochia vergoldet gewesen sind. Aber auch in der Wahl einfacher Mittel irrte man. So vermag der farbige Schichtwechsel mit seiner starken Betonung der Horizontalen wohl für das Auge die Fläche zu beleben, niemals aber architektonisch zu heben. Schon die Verblendung eines Mauerwerks wird jeder Fachmann vermeiden im reinen Läuferverband anzulegen. Und ohne Zweifel hat der Schichtwechsel, der geradezu verhängnisvoll für die toskanische Kunst des XI. Jahrhunderts zu werden drohte, bereits im IV. Jahrhundert Anwendung gefunden. Gregor von Nazianz rühmt in seiner «oratio funebris in patrem» die «ζώνας τε πολυειδεῖς καὶ ποικίλας προβεβλημένας τε καὶ ἐνυφασμένας ἀπὸ κρηπῖδος εἰς κορυφὴν»[1], und auch Coricius in seiner Rede zur Einweihung der Kirche von Gaza spricht von «ζῶναι» aus Marmor, die so harmonisch gebildet wären, daß man sie für ein Werk der Natur halte[2]. Unbestritten kann der Schichtwechsel als dekoratives Element in der Architektur nur beschränkte Aufnahme finden. Die vorherrschende Tendenz, die Fläche aufzusaugen oder im besten Falle aufzulösen, läßt die Anwendung überall bedenklich erscheinen, wo die Architektur durch eine reiche Gliederung des Baukörpers eine tiefere geistige Durchdringung der gestellten Aufgabe anstrebt. Dem verderblichen Einfluß dieses Stiles ist Toskana durch seine Einfallspforte Pisa nicht entgangen. Doch brach sich der Machtbereich des prononziert orientalischen Elementes vor den Toren von Florenz. Durch das Wiederaufleben der Antike künstlerisch erstarkt, erwies sich Florenz widerstandskräftig genug, während das benachbarte Siena um die Monumentalität seines Domes die gurtenreiche Fessel schlang. Die Nachlese, die Florenz dem eindringenden Schichtwechsel in den Eckpfeilern von San Giovanni, in Santa Maria novella, Santa Maria di Peretola, dem im XVII. Jahrhundert niedergelegten Turm von Santa Maria maggiore überlassen hat, konnte den Denkmälern einen wesentlichen Schaden nicht mehr zufügen. Wo nach dem XI. Jahrhundert der Schichtwechsel an Neubauten auftrat, wie etwa in San Bartolommeo, der im Jahre 1768 niedergelegten Kirche in der via Calzaioli[3], begnügte er sich, die Keilsteine einer Arkade oder den Entlastungsbogen eines Türsturzes hervorzuheben. Aus zweifarbigem Marmor gemauert, nicht vorgeblendet, ergab sich die sparsame Anwendung dieses stark dekorativen Mittels

[1] Gregor von Nazianz, Oratio funebris in patrem. XVIII, 39.
[2] Heinrich Hübsch, Die altchristlichen Kirchen. Karlsruhe 1862, Sp. 84.
[3] Arnaldo Cocchi, Le chiese di Firenze. Firenze 1903, S. 192.

von selbst. Eine Bekleidung ganzer Flächen mit Hilfe des orientalischen Schichtwechsels bürgerte sich in Florenz nicht ein. Darin liegt ein Unterscheidungsmerkmal gegenüber dem romanischen Stile von Pisa von grundlegender Bedeutung. Die Aufnahme klassischer Bauformen muß sich in Florenz gründlicher und vorzeitiger vollzogen haben als in Pisa, wie viel auch immer spielerischer Nachahmung zuzuschreiben ist. Als daher unter dem baulustigen Bischof Hildebrand die verfallenen Kirchen von Florenz wiederhergestellt und der Grundriß zu dem hellschimmernden San Miniato gelegt wurde, übertrug man die Ausführung keinen fremden Handwerkern. Florenz hatte bereits seinen Stil gefunden, den wir als ein frühes Beispiel in dem Fragment der Fassade der Badia di Fiesole vor uns sehen. Einst einschiffig errichtet, wie aus der Stellung der Fenster des oberen Geschosses hervorgeht, ist die räumlich bescheiden gewesene Kirche für die Kenntnis des frühromanischen Stiles unentbehrlich. Was die romanisch-toskanische Kunst in Florenz im Anschluß hieran hervorgebracht hat, braucht den Vergleich mit den monumentalen Bauten von Pisa nicht zu scheuen. So viel auch immer die Pisaner Architekten denen von Florenz an Schaffen konstruktiver Bauformen überlegen sind, in der dekorativen Anordnung haben sie in den Florentiner Baukünstlern ihren Meister gefunden. Während der Dom zu Pisa als zentralisierende Basilika «eine Ausnahmeleistung» ganz besonderer Art ist, sucht in San Miniato «die den Geist der Antike atmende Fassade» ihresgleichen[1].

Die weite Lücke, die sich zwischen die römische Baukunst und die Gruppe jener Gebäude zu Florenz drängt, wozu auch das Baptisterium in seiner Inkrustation gehört, wird zwar durch die erhaltene Vorderseite des alten Domes von Fiesole nicht geschlossen, jedoch in beachtenswerter Weise reduziert. Eine eingehende Untersuchung des Fassadenrestes der Badia beweist zur Evidenz deren vermittelnde Stellung. Schon die Anwendung von grünem und weißem Marmor zur Wandbekleidung mag in dem «opus musivum» der Römer ihr Vorbild gefunden haben. Zwar geben die kümmerlichen Reste der Antike keine bündige Auskunft, doch hat Davidsohn diese nicht mit Unrecht der Cosmatenarbeit des Mittelalters verglichen[2]. Die anregende Wirkung der römischen Inkrustation kann nicht angezweifelt werden. Anderseits machen sich in der Anordnung der geometrischen Motive, wie auch in der geringen Sorgfalt der Ausführung, wesentliche Unterschiede gegenüber den florentinischen

---

[1] Josef Neuwirth, Die Baukunst des Mittelalters. Leipzig 1903, S. 143 u. 145.
[2] Davidsohn, Geschichte. a. a. O., Bd. I, S. 18.

Bauten des XI. Jahrhunderts bemerkbar. Das Kleinliche und Aengstliche, womit man sich offenbar bemüht, die wohlbekannten klassischen Formen in den zweifarbigen Inkrustationstil zu übertragen, schließt eine zeitliche Gleichstellung mit den Denkmälern des XI.—XIII. Jahrhunderts aus. Man prüfe die Anordnung der vorgeblendeten Stützen und der Spiegel an der Badia di Fiesole und an Empoli wie auch San Miniato, um sich des Mangels



Abb. 1. Säulenbasis und Postament von der Badia di Fiesole.

an Geschlossenheit in der künstlerischen Konzeption zu Fiesole bewußt zu werden. Auch kehrt bei keinem der späteren Bauten eine so verkümmerte Form der Fenstergewände wieder, wie sie die obere Geschoßfassade der Badia belebt. Am Baptisterium sowohl, wie zu San Miniato gab man der Aedicula die aus römischen Bauten wohlbekannte plastische Form wieder, und wie sieht es mit zahllosen Einzelheiten aus? Die Führung des linearen Ornamentes in den Bogenfeldern, in den Zwickeln, sowie in dem rechten Spiegelrahmen, ist unsicher und schwankend; über dem links stehenden Bogen ist der Schlußstein durch einen Keil aus

grünem Marmor hervorgehoben. Ueberhaupt wäre es richtiger gewesen, den Schlußstein in der Verblendung wegzulassen, da sich eine Durchführung bis zum Rande der Archivolten aus Gründen der dekorativen Harmonie nicht empfahl. Die Felderteilung der Spiegel verrät in ihrer Ungleichheit und der allzu aufdringlichen Umrahmung eine durchaus ungeschickte Hand. Dazu schneiden die Rahmen der Spiegel nicht in gleicher Höhe ab. Die Anordnung von Empoli und vor allem die geradezu klassische Ausführung von San Miniato spricht für das Unreife und durchaus Unabgeklärte in dem Entwurfe der Badia. Eine schlechte Lösung hat auch die Auflage des Säulenpostamentes gefunden. Der Fehler war zu vermeiden, hätte man einen genügend großen Austritt oberhalb der Freitreppe stehen lassen. Alsdann erst wäre die aufliegende Marmorplatte in Verbindung mit der falschen Basisplinthe der Säule lediglich ein dekorativer Bestandteil des Postamentes gewesen. Mißverstanden ist ferner die antike Umführung des Sockelgesimses, die an der Badia nicht mit dem Postamente abschneidet. Fragmentarische Reste seitlich der Archivoltsäulen geben ein Beispiel, wie das Gesims in reicher Profilierung angelegt gewesen ist (Abb. 1). Ein verkehrt steigendes Karnies trennt von einem richtig fallenden ein Anschlag. Die allzu bewegte Profilierung spricht für ein hohes Alter der Inkrustation. Die Bauten von Empoli, San Miniato und auch der späte Teil der Fassade des Baptisteriums kehren zu einer ruhigeren und mehr stilvollen Auffassung zurück.

Als eine übel angebrachte Neuerung sehen wir die enge Stellung des mittleren Bogens an. Ungleichheit der dreiteiligen Arkade ist ein altchristlicher Gebrauch, der aber fast stets dem mittleren Bogen schon mit Rücksicht auf die symbolische Deutung der Trinität eine vorherrschende Stellung einräumt. So erscheint der gestelzte Bogen, wie überhaupt der ganze Türrahmen, seitlich gedrückt, und die dominierende Anordnung der Mittelachse in Frage gestellt. Schon diese Konstruktion, die allen bautechnischen Grundsätzen der Basilika zuwider läuft, bestärkt in der Annahme, daß man es mit einer Rückbildung der Vorhalle zu tun hat, für die ein so ungleiches Verhältnis von Eingangs- und Hallenbogen weniger ernste Bedenken erregt. Die gute korinthische Ordnung der Säulen ziert als Kranzgesims ein fallendes Karnies, das als Kämpfergesims in San Miniato eine vorteilhaftere Anwendung gefunden hat. Auf klassische Schulung geht auch die Hervorhebung des Gurtgesimses durch Architrav und Fries zurück, sieht man nicht die minutiöse Ausbildung der Faszien als eine Spielerei an. Und wie zieht sich über den zierlichen Profilen die stumpfe kantige Form des Astragals hin! Es

läßt sich Aehnliches in der Inkrustation der Apside des Domes von Parenzo beobachten. Auch hier finden sich unterhalb des Gesimses Perlenschnüre, deren rohe und übergroße Ausführung in unerfreulichem Gegensatz zu dem fortlaufenden Felderband steht, das mit seiner feingegliederten Randeinfassung und der sauberen Fügung unmittelbar an pompejanische Vorbilder erinnert. Gewiß zeugt die Inkrustation der Apside des Domes zu Parenzo von noch größerer Willkür in der Auswahl der Motive, doch darf man nicht unbeachtet lassen, daß es eine Arbeit aus dem VI. Jahrhundert ist, aus jener Zeit, da die römische Tradition an der Adria noch lebendig war. Die eigenartige, völlig disziplinlose Verwendung überkommener Dekorationsformen bringt die beiden Denkmäler zeitlich einander nahe. Die für das XI. und XII. Jahrhundert mit Sicherheit nachgewiesenen Bauten Toskanas, wie etwa die Kathedrale von Empoli und San Minato, kennen die Erhebung eines untergeordneten Profilgliedes, wie es der Astragal ist, sozusagen zu einem Hauptgliede nicht. Für ein langobardisches Motiv, das eine außerordentlich große Verbreitung gefunden hat, halten wir den fortlaufenden Sägezahnschnitt unterhalb der Faszien. In dem Obergeschoß sind mit Hilfe der Inkrustierung die Pilaster angedeutet, die ein anscheinend doppeltes Gebälk tragen, das so recht ein Tummelplatz für das spielerische Nachahmen fremder und die Anwendung einheimischer Motive geworden ist. Der arbiträre Gebrauch von Ziergliedern, denen konstruktive Elemente zu Grunde liegen, hat offenbar die Grenze der Zulässigkeit überschritten, und doch, obgleich eine gewisse Befangenheit nicht abzuleugnen ist, wirkt die Ausstattung in ihrer Art durchaus nicht abstoßend. Nicht mit schrankenloser Willkür, wohl aber mit einer erkennbaren Selbstbeherrschung wird von dem Reichtum angeborener und umgebildeter Linearornamente Gebrauch gemacht. Sehen wir hier wieder von den unverhältnismäßig fein gegliederten Faszien ab, so drängen sich nirgends römische Reminiszenzen auf, es sei denn, man will in der fortlaufenden Reihe oben abgerundeter Stäbchen, die sich unterhalb des Schachbrettmusters hinziehen, eine Nachahmung der Kannelürenpfeifen oder Laubstäbchen aus der späteren Kaiserzeit erblicken und nicht etwa gerade an dieser Stelle einen verkümmerten Bogenfries. Im übrigen verweist diese ganze Art, das Mauerwerk des Hauptgesimses hervortreten zu lassen, auf fränkische und langobardische Vorbilder. Wie dort durch ein zweifarbiges Material des gebrannten Steines und die verschiedenartige Zeichnung des Fugenschnitts die Mauer belebt wird, kehren an der Badia di Fiesole die gleichen Motive in mehr ruhiger Anordnung als Marmorinkrustation wieder. So geht das Zickzackornament der Badia auf die Stromschicht-

stellung der Backsteine zurück; die kleinen Felder des Schachbrettmusters ahmen jenes zweifarbige Mauerwerk nach, das in wertvollen Bauresten, wie dem Klaraturm in Köln, der Vorhalle zu Lorch, der Taufkapelle zu Poitiers u. a. m. auf uns gekommen ist. Auch der Umgang von San Sepolcro in Bologna gehört in dieselbe Gruppe, so daß wir die germanischen Vorbilder in unmittelbarer Nähe suchen dürfen. Die fortlaufende Entwicklungsreihe dieser älteren Bauten wird mit der Kirche San Andrea zu Pistoja geschlossen. Hier ist in dem Untergeschoß über den Arkaden noch ein Rest der alten Fassade mit Gurtgesims aus dem VIII. Jahrhundert erhalten (Taf. 2a).

Burckhardt läßt die Basilika im XII. Jahrhundert errichtet sein[1], was auch für einen Teil der Fassade zutrifft und hält die Inkrustation des Obergeschosses für jünger. Doch hätte schon die plumpe Form jenes Eierstabes, der das Zwischengesims ziert, den Forscher vor einem so allgemeinen Urteil bewahren sollen. Für eine derartig brutale Anwendung des beliebten Ziermotivs fehlt doch in der romanisch-toskanischen Kunst des XII. Jahrhunderts jedes Analogon. Und gar die schachbrettartige Bekleidung über den Archivolten, stellenweise von dreieckigen Feldern unterbrochen, willkürlich in Anordnung und unterschiedlich in der Größe, zeigt eine Unsicherheit, daß sie niemals ernstlich als eine Arbeit des XII. Jahrhunderts angesprochen werden kann. Eine solch spielerische Behandlung kennt nicht einmal der Dom von Pisa, das Frühwerk romanisch-pisanischer Architektur, obgleich sich Reminiszenzen in Lünetten an der Apsisfassade vorfinden. Diese Art der Inkrustation läuft der Natur des Schichtwechsels geradezu zuwider und kann an keiner Kirchenfassade beobachtet werden, die nachweislich dem XII. Jahrhundert angehört. Ungemein instruktiv ist die Nebeneinanderstellung von San Andrea und San Bartolommeo in Pantano zu Pistoja (Taf. 2b). Auch diese letztere Kirche ist im VIII. Jahrhundert gegründet worden, während die Außenbekleidung in ihrem heutigen Zustande dem XII. Jahrhundert angehört. Und zwar ist die Erneuerung der Fassade vollständig durchgeführt. Das Gesims wird von einer fortlaufenden Reihe des Akanthus gebildet, dessen lappenähnlich zurückgebogenes Blattende und schwunglose Stilisierung von Pisa aus sich um die Wende des XI. Jahrhunderts über das Arnotal hin verbreitet hat. Allein in der quadratischen Felderteilung, die der Schichtwechsel in der Aufmauerung über den Wandbogen erfahren hat, lebt die Reminiszenz an die Fassade aus dem VIII. Jahrhundert auf. Doch sind die einzelnen Felder größer geworden, und der Schichtwechsel ist mit genauer Sorgfalt durchgeführt, so daß nichts mehr an die alte

---

[1] Burckhardt, a. a. O., Bd. II, S. 228.

Backsteintechnik der Mauerverkleidung erinnert, die dem Schöpfer der alten Fassade von San Andrea so ersichtlich noch vorgeschwebt hat. Etwas von dieser Erinnerung, die bei der Restauration der Kirche von San Bartolommeo nicht mehr nachwirkte, lebt noch in der Fassade der Badia von Fiesole fort. Doch hat die Kreuzung von Ueberlieferung mit fremden Stileinflüssen noch nicht jene Reife erlangt, die sich gleichsam wie ein ordnender Geist in den späteren Denkmälern bemerkbar macht. Dabei ist keineswegs gesagt, daß die Fassade der Badia etwa geistlos sei, im Gegenteil, die Verhältnisse sind wohl durchdacht und, abgesehen von der geringen Höhe des Obergeschosses, vorbildlich geworden. Auch die Stellung der drei Fensternischen außerhalb der einzelnen Bogenachsen des vorgeblendeten Nartex verdient als eine Anordnung, drohender Monotonie zu begegnen, beachtet zu werden. Wenig befriedigen wieder dagegen dekorative Einzelheiten. So mag die Blattwelle in der Fensterleibung der Nischen von dem Akanthus ausgegangen sein, doch ist eine derartig verwilderte Form der Stilisierung an florentinischen Bauten des XI. Jahrhunderts oder später unmöglich. In der Konstruktion der Nischen vermissen wir über dem Fenstersturz als Auflager für den Giebel das Gebälk oder doch eine Plinthe, und an Stelle der Sohlbank sind einfach die Gewände herumgeführt. Die römische Aedicula ist aus dem Gedächtnis wiedergegeben worden und zwar zu einer Zeit, da man es noch nicht für notwendig hielt, sich unmittelbar vor der Antike zu schulen. Auch an dem Hauptgesims hat die Herzblattwelle jedes Leben eingebüßt, während der Zahnschnitt mit seiner allzugroßen Nutenweite und den schwachen Zähnen gegenüber dem inkrustierten Gebälk verschwindet. Doch neben diesen antiken sind weiterhin noch germanische Elemente über die ganze Fassade zerstreut, wie in den mit Lanzenspitzen gerahmten Spiegeln des einen Wandbogens oder den aufliegenden Kreissegmenten in den Bogenlünetten, ein nicht häufig vorkommendes Motiv, das auch das Giebelfeld des Baptisteriums zu Poitiers ziert. Neben dem erinnern symbolische Tierfiguren an den altchristlichen Kirchenbau, dessen Fensterverschlüsse und Marmorgitterwerk auch so manches Motiv für das Linearornament der schwarz-weiß angelegten Felderquadrate in den Spiegeln der Wandbogen abgegeben haben mögen. Gewiß sind Tierornamente ein unveräußerliches Gut altchristlicher Kunst. Doch findet die naive Anordnung in der mittleren Bogenlünette, wie auch oben in den Fenstergiebeln, weder eine Parallele zu den rein dekorativen ravennatischen Schöpfungen, noch zu den vorherrschend linearen Kompositionen von San Miniato und dem Baptisterium. Auch hier nimmt die Fassade der Badia eine vermittelnde Stellung ein, die sich vor allem aus technischem

Unvermögen erklärt. Noch fehlt der Sinn für geschickte Raumdisposition dekorativer Motive, ein Umstand, der überzeugender als die geringe Handfertigkeit auf ein höheres Alter verweist.

Byzantinische Elemente sind in der Fassade nicht nachweisbar, wie überhaupt dem Künstler die altchristliche Baukunst des Orients augenscheinlich unbekannt gewesen ist. Vorbildlich war ohne Zweifel die römische Basilika mit Vorhalle. Zwar tragen die der Wand vorgestellten Säulen auf einem Gebälkzwischenstück die mit Faszien belebten Bogen, doch haben für diesen Ersatz des altchristlichen Kämpfergliedes wieder Bauten der spätrömischen Kaiserzeit die Vorlage abgegeben. So atmet die ganze Fassade den Geist der Antike, noch etwas barbarisch in der Ausführung, doch klar und widerspruchslos in der Anordnung. Der starke germanische Einfluß, der ja unverkennbar in der verständnislosen Behandlung klassischer Zierformen zutage tritt, erklärt auch den Reichtum an dekorativen Einzelheiten in Füllungen und Gebälk. Das von guter Kenntnis der klassischen Baukunst zeugende Fragment hat in der Kunstgeschichte des frühen Mittelalters nicht seinesgleichen. Darin liegt seine grundsätzliche Bedeutung. Wird doch der unumstößliche Beweis geliefert, daß die sogenannte «Protorenaissance» nicht wie ein Deus ex machina auftauchte, sondern seit geraumer Zeit vorbereitet war. Die Fassade der Badia stellt die erste tatkräftige Auseinandersetzung germanischer und antiker Elemente dar. Die Uebertragung in den zweifarbigen Inkrustationstil, der ja an Ort und Stelle seine Anregung empfing, ist ein unanfechtbares Verdienst und hat die eigentliche Gefahr der Orientalisierung abgewendet. Dieser Kampf germanischer und antiker Elemente, der in den noch zu besprechenden Denkmälern mit einem vollständigen Siege der römischen Baukunst enden sollte, hat Toskana die Waffen geliefert, die sich nach einer vorübergehenden Fremdherrschaft des gotischen Stiles die hohe Blüte der Renaissance erstritten. Weit davon entfernt, sich auf Kombinationen irgendwelcher Art einzulassen, kommen wir auf Grund der historischen Indizien, wie auch als Ergebnis der stilistischen Untersuchungen zu dem Schlusse, daß die Badia di Fiesole in der Zeit von 850 bis 950 errichtet worden ist. — Als eines der wichtigsten Denkmäler jener romanisch-toskanischen Kunst, die von der Badia di Fiesole her ihren Ausgang nimmt, hat von jeher mit Recht das Baptisterium San Giovanni in Florenz gegolten (Taf. 3). Dieses laut gepriesene und heiß umfochtene Bauwerk, an dessen Zustandekommen viele Jahrhunderte mit liebevollem Fleiße gearbeitet haben, reihen wir unmittelbar an die Badia di Fiesole an, obgleich seine ursprüngliche Konstruktion auf ein wesentlich höheres Alter zurückblickt.

II. KAPITEL.

IL BATTISTERO DI SAN GIOVANNI.

Io fui della città che nel Batista
Mutò il primo patrone [1].

ALS Dante um das Jahr 1300 diese Worte in dem «Inferno» seiner «Göttlichen Komödie» niederschrieb, war die Ueberlieferung von der Umwandlung des alten Marstempels in eine Täuferkirche zu Florenz so tief in das Volk eingedrungen, daß sie in der Chronik des Giovanni Villani mit der Ueberzeugung wahrer Begebenheit vorgetragen wurde. Was der redselige Florentiner über den Zusammenhang der Gründung des heidnischen Tempels mit einem Siege der Römer über die Stadt Fiesole erzählt, ist ohne Interesse, dagegen verdient die Erwähnung eines Auftrages an den Römischen Senat, «gli migliori e più sottili maestri che fossono in Roma» nach Florenz zu senden, einige Beachtung [2]. Die Beschreibung des alten Heiligtums ist bei Villani weder klar, noch in Einzelheiten zuverlässig, doch vermögen wir in der Ueberlieferung die schwachen Spuren historischer Unterlagen zu erkennen. So unrichtig auch über die Herkunft des Materials berichtet wird, die engen Beziehungen zur römischen Baukunst lassen sich, wennschon kein Denkmal mit Namen bezeichnet ist, nicht von der Hand weisen. Villani geht so sehr auf Einzelheiten ein, daß an dieser Stelle seiner Chronik irgendwelche Aufzeichnungen zugrunde gelegen haben müssen. «E feciono venire marmi bianchi e neri», heißt es dort, «e colonne di più parti di lunghi per mare e poi per Arno; feciono conducere e macigni e colonne da Fiesole, e fondaro e edificaro il detto Tempio nel luogo che si chiamava Gamarti anticamente, e dove i fiesolani facevano loro mercato. Molto

[1] Dante Alighieri, La divina comedia. Inferno, Canto XIII.
[2] Giovanni Villani, Chroniche di Messer. Buch I, Kap. 42.

nobile e bello il feciono a otto facce e quello fatto con grande diligenzia, il consecraro allo Iddio Marti»[1]. Insbesondere aber, wenn Villani über die Gründungszeit spricht: «et troviamo che il detto Tempio fu cominciato al tempo che regnava Ottaviano Agusto»[2], wird man sofort an eine ähnliche Quelle erinnert, wie sie auch Bocchi-Cinelli — von dem weiter unten noch die Rede sein wird — bekannt gewesen ist. Aeltere und jüngere Ueberlieferungen dagegen durchkreuzen sich da, wo die Säulen des Tempels einmal weit über dem Meer, dann wieder dem benachbarten Fiesole sollen entnommen sein. Vor allem jedoch ist die Stadt Fiesole anfangs des XI. Jahrhunderts und nicht in alter Zeit zerstört worden, wobei ohne Zweifel antike Rudera nach Florenz verschleppt wurden; sodann ist, was sich an römischen Spoglien in dem Baptisterium vorfindet, ausnahmslos provinzieller, nicht hauptstädtischer Herkunft. Daher bildet, abgesehen von der Identifizierung einer historischen mit der sagenhaften Zerstörung der etruskischen Stadt im Catilinarischen Bürgerkriege, lediglich die Erwähnung römischer Meister den historischen Kern, um den sich Villanis interessante Ausführungen gruppieren. Die Berufung von «gli migliori e più sottili maestri» aus Rom erklärt die nahen Beziehungen konstruktiver und dekorativer Natur zu dem Pantheon. Doch waren die Entlehnungen nicht auffällig genug, um in der Ueberlieferung die Erinnerung an das unvergleichliche Vorbild festzuhalten.

Die Sprache Villanis und seine augenscheinlichen Kenntnisse von Einzelheiten sind für das Mittelalter so überzeugend gewesen, daß die jüngeren Florentiner Geschichtschreiber kritiklos an der Ueberlieferung festhalten. Aretino läßt den Tempel zu Ehren des Mars errichtet sein[3], und Malespini nennt «li maestri Romani» als Erbauer[4]. Zu dieser Gruppe gehören auch Buoninsegni[5] und Borghini, der sich gar — vedesi ancora il tempio di Marte, di forma pagana, non christiana[6] — in seiner Urteilsbegründung auf den Grundriß zu stützen versucht. Es ist immerhin beachtenswert, daß der Gesamteindruck auch bei dem keineswegs ungelehrten Borghini die Annahme eines Erzeugnisses aus heidnisch-römischer Zeit nahe legte. Im übrigen müssen schon zu jener Zeit und nicht erst im XVIII. Jahrhundert Bedenken wegen der heidnischen Herkunft des Bauwerks aufgetaucht sein, denn Borghini will trotz widersprechender Meinungen auf

---

[1] Villani, Buch I, Kap. 42.
[2] Derselbe, Buch I, Kap. 42.
[3] Lionardo Aretino, Istoria Fiorentina. Firenze 1492, Buch I.
[4] Ricordano Malespini, Historia Antica. Firenze 1568, S. 26.
[5] K. Piero Buoninsegni, Historia Fiorentina. Firenze 1581, S. 5.
[6] Vincenzio Borghini, Discorsi. Firenze 1584, Bd. I, S. 124.

dem hohen Alter des Tempels verharren, denn «non son così uniti, ne così uniformi gli edificii fatti di spoglie, e di rovine d'altre fabbriche»[1]. Die eingehende Beschreibung des Tempels durch Villani gab Borghini Veranlassung, das alte Marsheiligtum zu rekonstruieren. Die Darstellung ist in allen Einzelheiten so willkürlich, daß sie ganz nutzloser Weise in der Literatur mitgeführt wird. Genauere Angaben über die Erbauung des Tempels machten die bereits erwähnten Bocchi-Cinelli. Nach ihnen reicht die Gründung bis in das Jahr 35 v. Chr. zurück, wie man in einer Handschrift der Bibliothek von S. Lorenzo lesen könne[2]. Uns ist eine solche Quelle nicht bekannt geworden. In lakonischer Kürze berichtet Ughello, daß die Täuferkirche an Stelle des uralten Marstempels stehe, «quod repurgatum, et in Cathedralem designatum Sancto Joanni Baptistae consecrandum curarunt»[3]. Unter Nichtachtung der irreführenden Ueberlieferung versucht Migliore in nüchterner Betrachtung zu einem Urteile zu gelangen. Er zuerst, unseres Wissens, jedenfalls nicht Manni, wie Supino will[4], lehnt den heidnischen Ursprung des Tempels bestimmt und klar ab. Mit Borghini nimmt Migliore an, daß zur Zeit des Augustus das Volk zu Florenz einen ähnlichen Tempel gewünscht habe wie den «Marte Ultore» auf dem Forum zu Rom[5]. Jedoch vollzieht sich nach seiner Ansicht die Errichtung des Baptisteriums auf den Trümmern der alten Kultstätte in völliger Erneuerung. Im übrigen erfahren wir nichts über Grundriß und Verwendung von Rudera, sodaß wir keine Gewißheit darüber haben, ob die gewonnene Ueberzeugung der Erfolg systematischer Untersuchungen ist. In dem gleichen Gedankenkreis bewegen sich die Ausführungen von Nelli. Es sei wohl nicht möglich, «che questo Tempio sia stato fabbricato per culto d'Idolio», glaubt der Italiener und behauptet, «che le Fabbriche Romane non erano composte di rottami, ed avanzi di Edifici differenti»[6]. Nelli hatte erkannt, daß es sich hier um die Zusammenstellung antiker Fragmente handelt und nicht etwa um die Verwendung alter Fundamente oder gar von Mauerwerk. Der Verfasser gibt uns gleichzeitig Kenntnis von dem Briefe eines gewissen Girolamo Mai an Don Vicenzio Borghini, Priore di Santa Maria degl' Innocenti, geschrieben im Oktober 1566, worin der Autor den Tempel als einen heid-

[1] Borghini, a. a. O. Bd. I, S. 147.

[2] Bocchi-Cinelli, Le Bellezze di Firenze. Pistoja 1678, S. 25.

[3] Ughello, a. a. O. Bd. III, S. 10.

[4] Supino, a. a. O. S. 16 f.

[5] Ferdinando Leopoldo del Migliore, Firenze città nobilissima illustrata. Firenze 1684, S. 83.

[6] Gio. Batista Clemente Nelli, Piante ed alzati di S. Maria del Fiore. Firenze 1725, S. XXXVI.

nischen Rest ablehnt und für eine christliche Kirche erklärt. Diese sei von Anfang an dem Baptisterium im Lateran nachgebaut worden [1]. Wir haben es hier wohl mit einem jener Gegner zu tun, denen Borghini in seinem Werke widerspricht, wenn es nicht Lamio ist, der die Täuferkirche «structura temporibus Christianis conditam fuisse manifestet» [2]. Nelli aber kommt, wie Migliore, den er mitunter wörtlich ausschreibt, zu dem Ergebnis, daß wir in dem Baptisterium eine Stiftung der Königin Theodolinda zu sehen hätten, jedenfalls also ein Werk aus langobardischer Zeit [3]. Diese Bestimmung hat bis zur Gegenwart die weitgehendste Annahme gefunden, wennschon eine oberflächliche Kenntnis bestimmbarer langobardischer Bauten die Unmöglichkeit einer solchen Zuteilung überzeugend dartut. Ohne innere Begründung, lediglich von Erwägungen rein religiöser Art ausgehend, gewinnt Manni die Ueberzeugung, daß das Baptisterium von Christen zum ausschließlichen Zweck der Taufe errichtet worden sei [4]. Lami aber nimmt an, «che il Tempio di Marte fosse in questo contorno» [5], dem sich mit voller Ueberzeugung Marco Lastri anschließt [6], Marchionne di Coppo Stefani wieder hält unentwegt an dem umgetauften Marstempel fest [7]. Mit vorsichtiger Kritik tritt alsdann Rosso in seinen «Ricerche» der Frage nach der Herkunft des Tempels näher. Ihm fällt es auf, daß dem Bischof Ambrosius, als er nach Florenz gekommen war, um die Basilika des hl. Lorenzo zu weihen, anscheinend das Baptisterium nicht bekannt gewesen ist, noch von Paulinus in seinem Leben des Erzbischofs die Taufkirche erwähnt werde [8]. Das ist nicht auffällig, denn die Baptisterien der ersten kirchlichen Jahrhunderte erscheinen stets als ein Annex zur Kathedrale oder einer anderen bevorzugten Pfarrkirche. Wir schließen gerade aus dem Umstande der Einweihung einer neuen Hauptkirche ohne zugehöriges Baptisterium auf das Vorhandensein einer älteren Anlage, die darum noch nicht das stolze Gebäude gewesen zu sein braucht, das noch heute der Stadt zur Zierde gereicht. Eine selbständigere Stellung als Andachtshäuser nehmen die Baptisterien erst im VI. Jahrhundert ein, als die Langobarden Italien

---

[1] Nelli, a. a. O. S. XXXV, Anm. 1.

[2] Joanne Lamio, Sanctae ecclesiae florentinae Monumenta. Florentia 1758, Bd. II, S. 938.

[3] Nelli, a. a. O. S. XXXVII.

[4] Domenico Maria Manni, Principij della Religione Christiana in Firenze. Firenze 1764, S. 73.

[5] Giovanni Lami, Lezioni di antichità Toscane. Firenze 1766, S. 59.

[6] Marco Lastri, L'osservatore Fiorentino. Firenze 1797, Bd. II, S. 49.

[7] Marchionne di Coppo Stefani, Istoria Fiorentino. Firenze 1766, Bd. I, S. 32.

[8] Giuseppe del Rosso, Ricerche storico-architettoniche di San Giovanni di Firenze Firenze 1820, S. 16f.

unterjochten und den Kult des Täufers, ihres Schutzheiligen, zu höherer Bedeutung brachten. Auch können wir nicht einsehen, daß die Unruhen zwischen den beiden Kaisern Eugenius und Theodosius den Bau eines Baptisteriums verhindert hätten. Richtiger wäre es gewesen, auf die immerhin noch schwache Christengemeinde des damaligen Florenz hinzuweisen. Hier hat sich ohne Zweifel durch die Anwesenheit des berühmten Bischofs von Mailand und den bald darauf erfolgten Sieg Stilichos über den Gotenführer Radagais eine gründliche Wandlung vollzogen. Die Ueberlieferung hat an diesen Sieg die Gründung der späteren Kathedrale Santa Reparata geknüpft. Ein Streit über die Zuverlässigkeit dieser Tradition ist müßig. Die wahre Bedeutung der Erzählung liegt in ihrer Beweiskraft für das Anschwellen der Christengemeinde als Folge der geschickten Ausnützung eines Sieges, den offenbar nur der Gott des neuen Glaubens über die heidnischen Barbaren konnte erfochten haben. Daher scheint auch die Gründung einer neuen Kirche in dem letzten Jahrhundert des weströmischen Imperiums — mochte sie nun geheißen haben, wie sie will — wie auch die Erbauung eines zugehörigen umfangreichen Baptisteriums nicht außerhalb der Möglichkeit zu liegen. Zu dieser Folgerung kann sich freilich Rosso nicht entschließen. Er begnügt sich damit, zu «fissare la fondazione di questo Tempio fra il secolo settimo e l'ottavo»[1]. Seroux d'Agincourt wieder will nicht über das VI. Jahrhundert hinausgehen[2]. Von ihm unterscheidet sich Rumohr in seinen Ansichten nicht sehr wesentlich. «Gewiß reicht ihr [Täuferkirche] Andenken bis in die langobardische Zeit hinauf», so spricht sich der immer gut beobachtende Forscher vorsichtig aus, «doch ist es nicht gleichmäßig ausgemacht, ob sie in dieser oder in noch älterer Zeit gegründet sey»[3]. Schließlich gibt es für Rumohr keinen Zweifel, daß sich das Bauwerk den ostgotischen Denkmälern anschließt und zu der Zeit der Karolinger den Uebergang bildet[4]. Das ist ein höchst beachtenswertes Urteil, demgegenüber man nur ungern auf eine eingehende Begründung verzichtet. Mag es immerhin ein Irrtum sein, mit dem Denkmal die Reihe der ostgotischen Schöpfungen zum Abschluß zu bringen, so zeigt die Zuteilung doch eine Erkenntniskraft, die man bei namhaften Gelehrten der nachfolgenden Zeit vergeblich sucht. H. G. Knight, dem die Herkunft der Denkmäler relativ gleichgültig ist, hält die Ausführung für eine «imitation of better times,

---

[1] Rosso, a. a. O. S. 23.

[2] J. B. L. G. Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art par les monuments. Paris 1823, Bd. III, S. 66.

[3] C. F. von Rumohr, Italienische Forschungen. Berlin 1827—1831, Bd. III, S. 178.

[4] Derselbe, Bd. III, S. 180.

than were the usual works of the Lombards»[1]. Auf eine genaue, bis zum heutigen Tage noch nicht überflüssig gewordenen Aufnahme des Baptisteriums stützt sich das Urteil Isabelles, der mit Rücksicht auf die «construction imparfaite dans laquelle on remarque notamment le défaut d'aplomb entre les pilastres du premier et du second ordre»[2], den Bau der Kirche in die Nähe des VI. Jahrhunderts verweist.

Zu einer leidenschaftlichen Kontroverse führt die Frage über das Alter des Bauwerks, als Kugler, der in seiner «Geschichte der Baukunst» das Baptisterium in das XII. Jahrhundert verlegt[3], den Architekten Hübsch zu einer Entgegnung herausfordert. Kugler, der ja stets seinen «großen Richtungslinien» die strenge Sachlichkeit opfert, handelt durchaus folgerichtig, da für ihn die Blüte der romanischen Baukunst zu Florenz fast ein Saeculum nach dem großen Aufschwunge in Pisa einsetzt. Die Tatsachen, daß sich die Florentiner Gemeinde im Jahre 1117 von Pisa zwei Porphyrsäulen schenken läßt, wie auch die Notiz bei Villani über die Vollendung der Laterne im Jahre 1150, genügen als Grundlagen für den Neubau des Baptisteriums. Daß jedoch die Säulen nicht verwendet wurden, wie auch der Spott, der sich an die Erwerbung knüpft, ruft schwere Bedenken an die Ueberzeugungskraft der vorgebrachten Argumente wach. Natürlich soll an dem Platze eine alte Kathedrale des Täufers gestanden haben, die infolge der Gegensätze städtischer und kirchlicher Interessen — für welche Behauptung Kugler kein Material gefunden haben kann — «von fremder ob auch ehrenvoller Bestimmung entbunden ward»[4]. Hübsch tritt in einer lebhaft geführten Polemik energisch für ein altchristliches Gebäude ein[5]. In ihm kommt in der gleich unentwegten Weise der Techniker, wie bei Kugler der Kunsthistoriker zum Wort. Wenn Hübsch glücklicher in seiner Beweisführung gewesen ist, so hat ihm doch Kugler die Aufgabe nicht allzu schwer gemacht. Ohne sich auf gründliche Untersuchungen stützen zu können, schleudert der Kunsthistoriker im Vertrauen auf die Reinheit seines Stilgefühles Behauptungen in die Welt, die zu widerlegen, dem Fachmanne nicht allzu schwer geworden ist. Nun hat zwar Hübschs Rekonstruktionseifer, der sich wie eine böse Krankheit durch sein Achtung erheischendes Werk über die altchristliche Baukunst hinzieht, manchen Irrtum nach sich gezogen. Immerhin ist ihm Kugler eine sachliche Erwiderung schuldig

---

[1] Henry Gally Knight, The ecclesiastical Architecture of Italy. London 1843, Bd. I, Blatt XIX.

[2] M. J. Isabelle, Les édifices circulaires et les dômes. Paris 1855, S. 105.

[3] Kugler, Geschichte, a. a. O. Bd. II, S. 58.

[4] Derselbe, Bd. II, S. 58.

[5] Hübsch, Die altchristlichen Kirchen, a. a. O. Sp. 44 f.

geblieben. Beipflichten müssen wir nur Kugler, die Angaben von Dante und Villani nicht als sichere Kriterien für ein frühchristliches Alter des Baptisteriums ansehen zu können [1]. Dem bald darauf verstorbenen Kollegen Kugler ist Lübke natürlich hilfsbereit beigesprungen [2]. Auch ihn scheint der Gegensatz zu dem «reinen» Techniker Hübsch zur Aussprache veranlaßt zu haben. Doch können wir, ganz abgesehen von dem Mangel an neuen Argumenten, in seinen «Reisenotizen» nichts finden, das in uns ein besonderes Vertrauen zu seiner gründlichen Untersuchung erweckt. — Auf die spätlangobardische Gründung Rossos, den er eingehend zum Wort kommen läßt, greift Prezzolini zurück [3]. Etwas vorsichtiger geht Schnaase zu Werk. Er hält an der Zeit der Erbauung von San Miniato, d. h. an dem XI. Jahrhundert fest und setzt die Niederlegung einer älteren Kathedrale als sehr wahrscheinlich voraus. Für ihn ist der «Umstand, daß der Bau eine Altarnische habe», entscheidend, um eine ältere Kathedrale vorauszusetzen, wodurch sich auch der abweichende Grundriß erkläre [4]. Fergusson hält ebenfalls eine vorausgegangene Anlage, wenn die sagenhafte Gründung durch Theodolinda wahr sei, nicht für ausgeschlossen. Aber «it certainly had not originally the present form, and most probably those columns which now stand ranged round the walls, at that time stood in the centre, as in the Roman examples» [5]. So viel Worte, so viel Unrichtigkeiten aus stilistischen, wie auch aus technischen Gründen. Wir werden später darauf zurückkommen. Nach ihm tritt Befani [6] und auch Mothes [7], ohne sich jedoch fest zu entscheiden, für die Zeit der Langobardenherrschaft ein. Mothes gar greift Fergussons Hinweis auf einen inneren Säulenkreis auf. Den eben Genannten schließen sich an: Cattaneo [8] und Davidsohn [9]. Insbesondere der hochverdiente Geschichtschreiber erklärt mangels Urkunden mit einer Bestimmtheit, die keinen Widerspruch duldet, daß das Baptisterium «keinesfalls vor dem

[1] Franz Kugler, In betreff der Antikritik des Herrn Dr. H. Hübsch. Deutsches Kunstblatt, Jahrg. VI. Berlin 1855, S. 228.

[2] W. Lübke, Reisenotizen. Italien. Mitteilungen der Kaiserl. Königl. Zentral-Kommission. Wien 1860, Bd. V, S. 169.

[3] Pietro Prezzolini, Storia politico-religiosa del popolo Fiorentino. Firenze 1865, Bd. I, S. 93.

[4] Dr. Karl Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. Düsseldorf 1866—79², Bd. II, S. 442.

[5] James Fergusson, A history of architettura. London 1874, Bd. I, S. 437.

[6] Gio. Batta Befani, Memorie storiche dell'antichissima basilica di S. Giovanni Battista. Firenze 1884, S. 15.

[7] Mothes, a. a. O. S. 253.

[8] Raffaele Cattaneo, L'architettura in Italia dal secolo VI. all mille circa. Venezia 1888, S. 46f. Anm. 2.

[9] Davidsohn, Geschichte, a. a. O. S. 72.

VII. Jahrhundert anzusetzen sei». Wir aber glauben nicht, daß zur Klärung der Baugeschichte eines Denkmals, an dessen Vollendung Jahrhunderte gearbeitet haben, die Kenntnis der spärlich fließenden, schriftlichen Quellen genügt. Nach dem französischen Forscher Müntz «il appartient à la renaissance inaugurée par l'école pisane»[1]. Das Urteil dieses ausgezeichneten Kenners der Renaissance stützt sich im wesentlichen auf die Inkrustation. Unter den letzten Schriftstellern, die sich eingehend mit dem Baptisterium beschäftigt haben, kehren Nardini[2] und Mancini[3] zur altchristlichen Erbauungszeit zurück; Supino[4] aus Ueberzeugung und Testi e Rodolico[5] unter Zweifeln bleiben bei der Festlegung des XI. Jahrhunderts, während zum Schlusse Frey[6], allerdings mit mehr diktatorischer Bestimmtheit als sachlicher Begründung, an einer langobardischen Schöpfung festhält.

Angesichts solch divergierender Meinungen über die Errichtung und Bestimmung von San Giovanni Battista sollte man eine glückliche Lösung der Frage, wenn nicht für ausgeschlossen, so doch nicht für sicher möglich halten. Das ist durchaus nicht der Fall, wie denn auch dem unbefriedigenden Ergebnis der seitherigen Untersuchungen Ursachen ganz allgemeiner Natur zu Grunde lagen. Abgesehen von älteren Autoren, die mehr im Sinne der Liebhaber als mit wissenschaftlichem Ernste sich geäußert haben, hat sich in neuester Zeit kein geschulter Kunsthistoriker eingehend mit dem Gegenstande befaßt. Gründliche Untersuchungen haben bis zur Stunde allein auf den Schultern von reinen Historikern oder Architekten geruht. So dankbar man immer die Bemühungen um Aufklärung, wie auch das gesammelte Material begrüßen wird, ist doch in jedem Falle der eingenommene Standpunkt zu einseitig und zu streng unter dem ausschließlichen Gesichtspunkte des Berufes oder der wissenschaftlichen Disziplin gefaßt, um zu einem entscheidenden Resultate führen zu können. Dagegen dürfte es dem Kunsthistoriker, der, mit der Technik ein wenig vertraut, sich die gewonnenen Ergebnisse zu Nutzen macht, bei einer gründlichen Kenntnis der einschlägigen Denkmäler vielleicht möglich sein, Licht in eine der strittigsten Perioden mittelalterlicher Kunst zu bringen.

Kaum weniger heftig als über das Alter tobt der Streit um den

---

[1] Müntz, a. a. O. S. 174.

[2] Nardini, a. a. O. S. 66.

[3] G. Mancini, Il bel Giovanni e le feste patronali di Firenze. Rivista d'arte anno VI. 1909, Nr. 3 und 4.

[4] Supino, a. a. O. S. 12.

[5] L. Testi e N. Rodolico, Le arte figurative nella storia d'Italia. Il medio evo. Florenz 1907, S. 322.

[6] Dr. Karl Frey, Scritte da M. Giorgio Vasari. München 1911, Bd. I, S. 576.

einstigen Kathedralcharakter der heutigen Täuferkirche. Zwar bringt die Entscheidung keine Gewißheit über die Gründungszeit des Baptisteriums, doch wird sie die Frage über die altchristliche Herkunft klären helfen. Die uralte Kathedralkirche von Florenz war San Lorenzo. Ihr Charakter als Bischofskirche ist für die ersten Jahrhunderte der Christianisierung gesichert[1]. Wir sind über die Stiftung der Kirche aus dem Leben des heiligen Ambrosius genau unterrichtet, ohne aber das Jahr oder die Veranlassung der Herabsetzung zur gewöhnlichen Pfarrkirche zu kennen. Noch lange Zeit hindurch legten die Gebräuche bei kirchlichen Festlichkeiten des Mittelalters laut Zeugnis ab für die einstige Bedeutung der vor den Mauern der Stadt gelegenen Kathedrale, und noch in einer angefochtenen Urkunde aus dem Jahre 967 ist die Rede von «Ecclesia illa, cui vocabulum est S. Laurenti e Sancti Ioannis plebem baptismale sita loco»[2]. Die Tradition von dem alten Haupte der Florentiner Kirche hat sich bis weit in das XIV. Jahrhundert hinab erhalten. Unter Nichtachtung dieser Tatsachen bemüht sich Nardini in breiter Darstellung, der Täuferkirche von alters her den Rang einer Kathedralkirche einzuräumen. In recht anfechtbarer Weise wird zuerst der Versuch unternommen, die in den Quellen häufig wiederkehrende Bezeichnung einer Erlöserkirche auf San Giovanni zu deuten. Nardini übersieht, daß es sich hier lediglich um eine Kontitulatur handelt, die dem Mittelalter sehr geläufig gewesen ist. Es steht somit nichts im Wege, diese Bezeichnung auf San Lorenzo vor den Mauern auszudehnen. Seine eigenen Bedenken, daß kein Schriftsteller von San Salvatore spricht, «come ben si trovano menzionati il Duomo, i Canonici e l'Episcopio di San Giovanni»[3], hat der Autor mit dem Hinweis auf die ältesten christlichen Zeiten nicht behoben. Wenn er gar behauptet, es sei «un fatto storico proclamato o confermato da ogni genere di testimonianze»[4], daß der Name der Kathedralkirche von Florenz in den Zeiten des heiligen Zenobius San Salvatore gelautet habe, um in den folgenden Jahrhunderten in San Giovanni überzugehen, so läßt sich dies durch kein Dokument, noch indirekte Zeugnisse beweisen. Keiner Erklärung bedarf es natürlich, daß die kleine Kirche San Salvatore al Vescovato, die in ihrer romanischen Fassade noch heute erhalten ist, bei der Suche nach der alten Kathedrale nicht in Frage kommt. Auch die sieben Kandelaber in der Portallünette von San Salvatore können nicht zum Beweise herangezogen werden. Sie kommen wiederholt im Baptisterium wie

[1] Cocchi, a. a. O. S. 20.
[2] Ughello, a. a. O. Bd. III, S. 38.
[3] Nardini, a. a. O. S. 70.
[4] Derselbe, S. 73.

auch in San Miniato vor, worauf schon Frey hingewiesen hat [1]. Weniger einfach liegt die Entscheidung mit Bezug auf Santa Reparata, dem heutigen Dome von Florenz. Giovanni Villani und Marchionne di Coppo Stefani, die die Gründung der Kirche auf den Sieg Stilichos über Radagais zurückführen, werden von Nardini zitiert und als unzuverlässig abgetan [2]. Das mag in der Hauptsache richtig sein, und was den Sieg Stilichos angeht, insbesondere. Davidsohn, dessen Forschungen Nardini in unfreundlicher Weise übergeht, hat überzeugend nachgewiesen, daß der Tag der fremden Heiligen mit dem historischen Ereignis nicht zusammen fällt [3], damit ist aber keineswegs gesagt, daß den Angaben der Chronisten nicht etwas Wahres zu Grunde liegt. Noch weniger gestattet die Absage Nardinis, die Gründung von Santa Reparata etwa im Jahre 679 durch den Bischof Reparatus erfolgen zu lassen [4]. Das Zeugnis der Bollandisten genügt nicht und weitere Anhaltspunkte fehlen. Wohl aber darf man behaupten, daß der Bau der geräumigsten Kirche von Florenz nicht zur Zeit des sinkenden, oder gar des ausgestorbenen griechischen Einflusses den Namen der Heiligen aus Cäsarea erhalten hat. Es ist gewiß kein Spiel des Zufalls, daß die alten Kathedralen der Nachbarstädte Lucca und Pisa ebenfalls der heiligen Reparata geweiht waren. Dem müssen tiefere Ursachen zu Grunde liegen, die bis heute in dem Vorhandensein eines starken griechischen Elementes in Toskana eine zwar nicht befriedigende, doch aber mögliche Lösung gefunden haben. In welch bedenkliche Widersprüche verirrt sich aber Nardini mit der Behauptung, daß die Kirche Santa Reparata «fosse la pieve battesimale del Duomo di San Giovanni, e che a poco a poco prendesse anche a funzionare come concattedrale» [5]. Das heißt denn doch die Dinge umkehren. Wir kennen aus Rossellis Sepoltuario, wie auch aus den Dombauakten die Langschiffausdehnung der alten Kirche [6] und wissen, daß die Konstruktion große Aehnlichkeit mit der von San Miniato hatte [7]. Und diese zu dem gemeinsamen Taufakte ganz ungeeignete Basilika soll Jahrhunderte hindurch eine untergeordnete Stellung zu dem typischen Bau des Baptisteriums eingenommen haben? Das erscheint um so wunderlicher, prüft man die Grundrißanlage von San Giovanni und sucht man diese mit den Aufgaben einer Kathedrale in Einklang zu bringen. Erfreulicher Weise sind wir über den Grundriß der Täuferkirche, wie dieser vor der

---

[1] Frey, a. a. O. Bd. I, S. 481.
[2] Nardini, a. a. O. S. 71 f.
[3] Davidsohn, Geschichte, a. a. O. Bd. I, S. 38.
[4] Nardini, a. a. O. S. 74 und 80.
[5] Derselbe, S. 80.
[6] Davidsohn, Geschichte, a. a. O. Bd. I, S. 739.
[7] Follini e Rastrelli, Firenze antica e moderna. Firenze 1789—1802, Bd. II, S. 35.

Erbauung der Tribuna angelegt war, nicht mehr auf Vermutungen angewiesen. Durch Ausgrabungen im Jahre 1895, die auch Nardini bekannt gewesen sind, ist festgestellt worden, daß die Tribuna in alter Zeit die Form einer halbrunden Apsis hatte (Abb. 2).

Schon Hübsch vermutete, im Widerspruch mit der herkömmlichen Annahme, daß die Tribuna keine spätere Erweiterung sei, und ein Anbau von Anfang an zu dem Gebäude gehört habe. Der in technischen Dingen scharf sehende Architekt zweifelte daran, daß man in alter Zeit es gewagt hätte, die Kuppel zu unterfangen, um die Umfassungsmauer herausbrechen und den Triumphbogen wölben zu können[1]. Die nun zum Vorschein gekommene Apsis hat seinen Vermutungen in über-

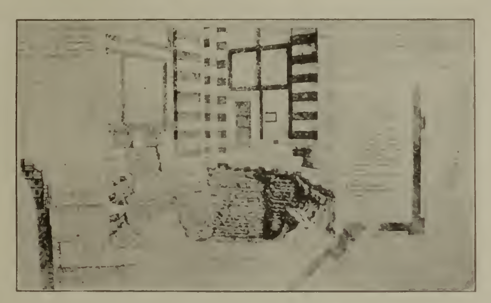


Abb. 2. Plan der Ausgrabungen an der Tribuna des Baptisteriums i. Florenz. 1895.

raschender Weise recht gegeben. Sie zeigt eine Ausbiegung, die bei gleicher Breite die Tiefe der heutigen Anlage nur unwesentlich überschreitet (Abb. 3). Diese bescheidene Apsis, die nach Nardinis Meinung in einem Baptisterium eine Raumvergeudung ist, soll dazu beitragen, den Glauben an den alten Dom von San Giovanni zu stützen! Nun, Santa Maria Maggiore zu Nocera hat ebenfalls eine kleine Tribuna, und Nischen zum Aufstellen eines kleinen Altares sind häufig in den Taufkirchen nachweisbar. Die gleiche Raumerweiterung findet sich an Rundkirchen des Orients und insbesondere auch an solchen Bauten, die, wie das nördliche Oktogon der Kirche von Dere Ahsy in Lykien, direkt als Baptisterien nachweisbar sind. Wir fragen: wo ist der Raum für das

[1] Hübsch, Die altchristlichen Kirchen, a. a. O. Sp. 41, Anm. 8.

Diakonikon und die Prothesis? Kann etwa die Galerie, die einem kräftigen Menschen in dem Aufstieg bei 70 cm Gangbreite kaum Zutritt gewährt, geschweige denn ein Vorüberschreiten gestattet, als Matroneum angesehen werden? Die Frage ist einfach zu verneinen. «Im Abendlande war und blieb die langschiffige Basilika die ausschließliche Form der Gemeindekirche. Zu enge war die Gottesdienstordnung mit dem basilikalen Grundriß verknüpft, als daß sie sofort und ohne Modifikation auf Zentralbauten hätte übertragen werden können»[1]. In der Florentiner Täuferkirche ist nicht einmal der Versuch nachweisbar, den Ansprüchen des täglichen Gottesdienstes durch Schaffung geeigneter Räume zu genügen. Und diese Rundkirche mit ihrer völlig unzulänglichen Anlage soll

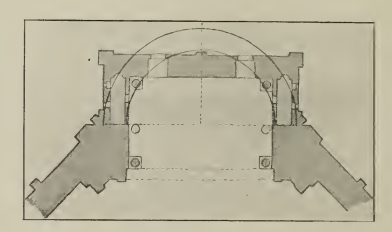


Abb. 3. Grundriß der Tribuna am Baptisterium.

500 Jahre hindurch einer so mächtig aufblühenden Stadt als Kathedrale gedient haben? Auch ohne urkundliche Zeugnisse verbietet der Kult der katholischen Kirche so willkürliche Annahmen ganz von selbst.

Eine uralte Bedingung war es, die heilige Handlung der Taufe nicht in der Kirche sondern an einem abgesonderten Orte vorzunehmen. Schon Tertullianus schreibt: «ut a baptismate ingrediar, aquam adituri ibidem, sed et aliquanto prius in ecclesia sub antistitis manu, contestamur nos renuntiare diabolo»[2], womit unzweideutig eine Trennung von der eigentlichen Kirche ausgesprochen ist. Auch bei dem großen Kirchenvater Gregor von Nazianz heißt es in der Rede «in sanctum baptisma» von den Katechumenen. «Εἴρω γενέσθει σε δεὶ, τὴν αὐλὴν διαβῆναι»[3], während sich am klarsten Cyrullus ausspricht: Εἰσήειτε πρῶτον εἰς τὸν προαύλιον τοῦ

[1] Dehio und Betzold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1892, Bd. I, S. 20.

[2] Tertulliani opera omnia, ed. Franciscus Oehler. S. 226.

[3] Gregor von Nazianz, ed. Migne. Oratio XL, Abs. 16.

βαπτιστηρίου οἶκον, καὶ πρὸς τὰς δυσμὰς ἑστῶτες»[1]. Hier wird zum ersten Male für den Ort der heiligen Handlung ein besonderes Gebäude erwähnt, während in sehr früher Zeit der Vorhof der Kirche neben der Zeremonie des Händewaschens auch zur Vornahme der Taufe dienen mußte. Später war es die Anwesenheit der Poenitenten in der Vorhalle, was zu Mißhelligkeiten führte, die nur durch deren völlige Absonderung zu heben waren. Ueber die Form der Taufkapelle geben diese Kirchenväter keine Auskunft. Immerhin ergibt sich aus dem Lageplan altchristlicher Kirchenanlagen, daß überall, wo ein Oktogon als Annex einer langschiffigen Basilika oder eines größeren Zentralbaues angetroffen wird, man es fast ausnahmslos mit einer Taufkapelle zu tun hat. In Florenz ist — San Giovanni ausgenommen — eine Taufkirche nicht zur Kenntnis der Nachwelt gekommen, nicht einmal ist ein Gotteshaus nachweisbar, das dafür angesehen werden kann. Soweit daher die Urkunden sprechen, steht der Annahme, in dem heutigen Baptisterium die uralte Taufkapelle der Florentiner Gemeinde zu suchen, nichts im Wege. Ueberhaupt ist eine Möglichkeit, daß die Täuferkirche einst die Würde der Kathedrale von Florenz trug, nur vorhanden, wenn wir nach dem Vorbilde der Peterskirche zu Rom die Sakristei nach außen hin verlegen und einen Verbindungsgang rekonstruieren. Allerdings sind damit immer noch nicht die ungenügenden Raumverhältnisse im Kircheninnern selbst aus der Welt geschafft, noch weniger ist eine Lösung gefunden, wie man sich den Zugang vom Bischofspalast her um die auf der gleichen Seite gelegene alte Apsisanlage zu denken hat. Wenn daher Nardini neben dem Kathedralcharakter des Baptisteriums, auch für eine Gründung in altchristlicher Zeit eintritt, so hat er sich in einen unauflöslichen Widerspruch versetzt und seinem Lieblingsgedanken, dem über das hohe Alter des ehrwürdigen Baues den Todesstoß gegeben. Man hat sich für die eine oder andere Annahme zu entscheiden. Ein Kompromiß ist vollkommen ausgeschlossen. So wie die Kirche heute vor uns steht, hat sie in keinem Jahrhundert den Anforderungen an eine Kathedralkirche genügt. So halten denn auch Davidsohn[2] und Frey[3] an der ursprünglichen Bestimmung einer Taufkirche fest. Sie erklären die Entstehung der polygonalen Form des Grundrisses aus dem achteckigen Taufbassin und lehnen den einstigen Kathedralcharakter des Baptisteriums auch mit Rücksicht auf die Annahme einer langobardischen Gründung ab. Ueberhaupt berechtigt das Patronat Johannes des Täufers über die Lango-

[1] Cyrullus, ed. Migne. Catechis XIX, Mystagogica I, Abschnitt 2.
[2] Davidsohn, Geschichte, a. a. O. Bd. I, S. 337.
[3] Frey, a. a. O. Bd. I, S. 578.

barden keineswegs, eine Kirche, die den Namen des Schutzheiligen trägt, eine bevorzugte liturgische Stellung einzuräumen. Und wie jener Mörder des Garipaldus aus dem Geschlecht der Godiperti «in beati Johannis basilicam super sacrum baptisterii fontem conscendens laevaque manu se ad columellum tugurii continens»[1], also in einer ausgesprochenen Taufkirche von zentraler Anlage, die dem Langobardenfürsten an dem hohen Kirchenfeste zur stillen Einkehr diente, seine finstere Tat verrichtete, so haftet der oratorienartige Charakter allen Taufkirchen des Langobardenreiches an. Und in dem gleichen Maße, wie die schriftlichen Quellen über die kirchlichen Vorgänge des mittelalterlichen Florenz und die Konstruktion des Baptisteriums dem Charakter einer alten Kathedralkirche widersprechen, nimmt unsere Vermutung eines Gotteshauses mit zugehörigem Baptisterium in altchristlicher Zeit an der römischen «Porta Domus» an Wahrscheinlichkeit zu.

Die urkundlichen Nachrichten über das Baptisterium, das unmittelbar dem Bischof unterstellt war, aber schon um die Mitte des XII. Jahrhunderts dem Schutze der «Arte di Calimala»[2] anvertraut wurde, fließen im allgemeinen nur sparsam. Die bei Ughello abgedruckte Schenkungsurkunde des Bischofs Speziosus, die Cocchi unter Zweifel, Nardini aber mit unerschütterlichem Glauben an ihre Echtheit heranzieht, ist von Davidsohn lange zuvor als eine Fälschung der Kanoniker aus der Mitte des XI. Jahrhunderts erkannt worden[3]. Somit erweisen sich alle Schlüsse auf eine Zugehörigkeit des Baptisteriums zur Kathedrale Santa Reparata auf Grund dieser Urkunde als irrig. Die erste sichere Nachricht über das Bestehen des Bauwerks finden wir in einem Aktenstück aus dem Jahre 897, das im erzbischöflichen Archive zu Lucca aufbewahrt ist. Es heißt dort, daß «convenisset civitate florentia in domum episcopi ipsius civitatis in atrio contra ecclesia sancti joanni batista in judicis resideret»[4]. Da Davidsohn, wie aus seiner Korrektur der Lesefehler hervorgeht, die Urkunde genau kennt, so ist es wohl nur einem Versehen zuzuschreiben, wenn er einer bei Lami unterm 21. Mai 898 verzeichneten Erwähnung des Baptisteriums die Priorität gibt[5]. Die Bestätigung des Besitzes der Kanoniker «Sancti Joanis» durch die Kaiser Otto II., Otto III. und Konrad II.[6] läßt uns nur eine starke Vernachlässigung des Gotteshauses vermuten, ohne

[1] Monumenta Germaniae historica. Scriptores rer. langob. S. 139.
[2] Name der Tuchhändlerzunft zu Florenz.
[3] Davidsohn, Forschungen, a. a. O. Bd. I, S. 40.
[4] Archivio Arcivescovile. Lucca, N. 5.
[5] Davidsohn, Forschungen, a. a. O. Bd. I, S. 24.
[6] Monumenta Germaniae historica. Diplomata, Bd. II, S. 312 und 721, Bd. IV, S. 339.

über den eigentlichen Zustand genaue Auskunft zu geben. Allein vom Anfang des XIV. Jahrhunderts ab finden wir in einer von dem Senator Carlo di Tommaso Strozzi besorgten Abschrift der Akten der «Arte di Calimala altrimenti detta de' Mercatanti» wünschenswerte Einzelheiten über die vorgenommenen Reparaturen. Die «Spogli Strozziani», wie die wichtigen Auszüge des kunstinteressierten Senators genannt werden, befinden sich im Staatsarchive zu Florenz und sind, so lange die Originalurkunden der Tuchhändlerzunft nicht zum Vorschein kommen, für den Forscher unentbehrlich. Zwar haben wir keine Aufzeichnung gefunden,

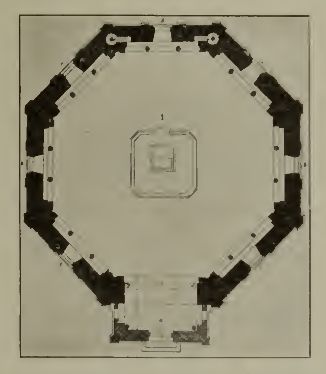


Abb. 4. Grundriß des Baptisteriums nach Hübsch.

die über das Alter des Baptisteriums auch nur ein bescheidenes Licht verbreiten würde, doch läßt sich das eine mit Bestimmtheit sagen: um 1300 stellte sich die Taufkirche mit Ausschluß des Mosaikschmuckes und der Plastik bereits in ihrem heutigen Zustande dem Auge dar. Diese Tatsache wird für die Bestimmung der dekorativen und architektonischen Einzelheiten da von Wichtigkeit sein, wo die Grenzen des romanischen Stiles und der Renaissance sich zu durchkreuzen drohen.

Der Grundriß des Florentiner Baptisteriums ist regelmäßig oktogonal, geringe Abweichungen innerhalb der einzelnen Flankenlängen haben auf die Formgestaltung keinen Einfluß. Wir bringen unter Abb. 4 den Grundriß nach Hübsch. Dessen Aufzeichnung ist in den eingeschriebenen Maßen vollkommen zuverlässig und hat den Vorzug, den späteren Anbau

durch Schraffur angedeutet zu haben. Allein die Säulenstellung ist ungenau — bei Supino ist die unterschiedliche Weite richtig angegeben — und die bei C eingezeichneten Lichtdurchlässe sind von dem Forscher hinein konstruiert worden und wohl niemals vorhanden gewesen. Dahingehend ist vor allem auch der Entwurf der alten Fassade abzuändern (Abb. 5). So tief einfallendes Licht war an den altchristlichen Kirchenbauten verpönt, wie es für einen so ausgesprochenen Rundbau der geschlossenen Wirkung wegen noch heute der Fall ist. Auch das Fehlen eines Portales in der zweiten Flanke ist ein Irrtum. Hübsch, der nur

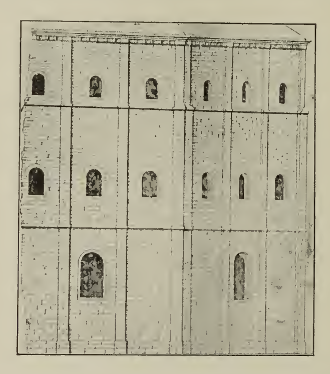


Abb. 5. Rekonstruierte Fassade des Baptisteriums nach Hübsch.

einen einzigen Eingang annimmt, sind eben die verschiedenen Säulenabstände mit ihrer größeren Weite vor den drei Eingängen nicht aufgefallen. — Noch nicht bekannt ist eine Handzeichnung aus dem Kupferstichkabinett der Uffizien zu Florenz, die uns zu Händen gekommen ist. Sie wird von uns ebenfalls abgebildet. Die Zeichnung ist dem Bernh. Buontalenti (1536—1608) zugeschrieben (Taf. 4). Wie aus der genauen Angabe der Maße hervorgeht, muß der Autor das alte Taufbassin gekannt haben. Die Zeichnung gibt ein gutes Bild der ganzen Anlage wieder und ist in den Einzelheiten genauer als der Grundriß bei Isabelle. Vor allem fällt die niedere Lage des Chores auf; auch hatte dieser nicht einmal eine unmittelbare Verbindung mit dem Hochaltar. Ueber die Schranken erfahren wir, daß sie aus Marmor verfertigt waren, und es

sind wohl Teile dieser Brüstung, die die «opera di San Giovanni» späterhin zur Reparatur des Kuppelbelages verwendet hat. Frey erkannte darin eingelegte und Reliefarbeiten, wie sie an Kanzeln und Chorschranken von dem XII. Jahrhundert an in ganz Toskana Verbreitung gefunden haben [1].

Die Wahl der polygonalen Form des Grundrisses für Taufkirchen sucht Ambrosius mit jener Vollkommenheit symbolisch zu deuten, die schon das Altertum arithmetisch der Zahl acht zuschrieb. Auch die biblische Geschichte faßt ihre Bedeutung in den acht überlebenden Menschenkindern der Sintflut zusammen.

> Octachorum sanctos templum consurgit in usus,
> Octagonus fons est numere dignus eo.
> Hoc numero decuit sacri baptismatis aulam
> Surgere qua populis vera salus rediit [2],

heißt es bei Ambrosius, wie auch in einer fast gleichlautenden Inschrift an dem Baptisterium bei der Kirche der heiligen Thekla in Mailand. Zwar ist damit die Berechtigung, ein Oktogon ohne weiteres als eine Taufkapelle anzusehen, noch lange nicht gegeben, immerhin legt aber der achteckige Grundriß eines Sakralgebäudes im Abendlande den Gedanken an ein Baptisterium nahe. Wie in dem altchristlichen Bilderkreise die achteckige Form des Taufgefäßes im Laufe der Zeit immer mehr die runde, rechteckige und sechseckige verdrängte, so folgte genetisch auch das Gebäude in seinem Grundrisse nach. Schließlich werden kaum weniger praktische Erwägungen die polygonale Form begünstigt haben. Der vielseitige Raum erleichterte das Ab- und Zugehen zur Immersion, d. h. dem Untertauchen des Täuflings, einem Gebrauch, der bei Errichtung der Anlage von vornherein zwang, auf die Größe der Gemeinde Rücksicht zu nehmen. Auch die anfängliche Gepflogenheit, im wesentlichen um die Zeit der hohen Feste mit ihren Menschenansammlungen zu taufen, wenn auch «ceterum omnis dies domini est, omni ora, omne tempus habile baptismo» [3], mag die übersichtliche Raumdisposition eines Oktogons oder Zentralbaues bedingt haben. — Die Fundamente des Gotteshauses sind in die Ruinen der römischen Stadt eingebaut. Die nördliche Mauer des alten Florentiae, das in der bekannten Form des römischen Castrum angelegt war, lief dicht an dem Baptisterium vorüber. Doch ist weder nach dem Vorbilde von San

[1] Frey, a. a. O. Bd. I, S. 582.
[2] Heinrich Holtzinger, Die altchristliche Architektur in systematischer Darstellung. Stuttgart 1889, S. 213.
[3] Tertulliani opera omnia, ed. Franciscus Oehler. S. 352.

Lorenzo in Mailand römisches Mauerwerk zur Benutzung herangezogen worden, noch sind gar die Anlagen von Thermen wie bei San Giovanni in Fonte Ravenna, dem Ninfeo des römischen Bades, für die Gestalt des Grundrisses bestimmend gewesen. Die bereits genannten Ausgrabungen vom Jahre 1895 haben den klaren Beweis geliefert, daß die Fundamente noch unter das Niveau eines alten römischen Mamorbodens hinabgehen (Abb. 2), und im Jahre 1897 hat man ein geräumiges Implurium freigelegt, das sich bis vor die «Porta meridionale» des Baptisteriums erstreckte[1]. Die Tatsache, daß das alte Denkmal innerhalb der römischen

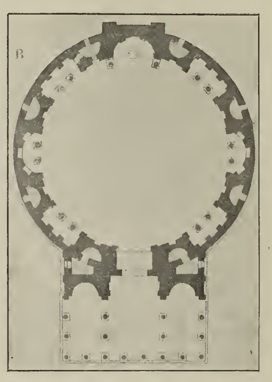


Abb. 6. Grundriß des Pantheons zu Rom.

Stadtmauer sozusagen in antike Wohnbauten eingebettet liegt, spricht jedenfalls nicht gegen ein sehr hohes Alter, wennschon eine altchristliche Gründung damit noch nicht bewiesen ist. Waren somit unmittelbar römische Bauten an der Anlage des Grundrisses nicht beteiligt, so hat man doch schon frühzeitig Beziehungen zu dem Pantheon erkannt. Doch darf man die Anklänge an das berühmte Bauwerk aus Hadrianischer Zeit nicht allzu hoch bewerten. Die Uebereinstimmungen, die sich mehr auf die äußere Anlage beschränken, lassen die technischen Fortschritte in der Konstruktion des Baptisteriums um so überzeugender hervortreten. Es ist bekannt, daß der Tambour des Pantheons neben

[1] Luigi Adriano Milani, Museo Topografico dell'Etruria. Firenze-Roma 1898, S. 117.

vier trapezförmigen, zwei weiteren ausgebogenen Räumen, einer halbkreisförmigen Altarnische und dem Eingang, noch durch acht Hohlräume geschwächt ist, die lediglich die Entlastung des gewaltigen Mauerkörpers zur Aufgabe haben. Somit lassen sich in dem Grundrisse gewisse Uebereinstimmungen mit der Disposition in dem Baptisterium nicht von der Hand weisen (Abb. 6). Die symmetrische Anordnung des Grundrisses im Pantheon, wie auch die Ueberspannung der Nischen vermittels sich durchsetzender Bogen haben schon Piranesi bestimmt, das Grundgerüst der Konstruktion des Pantheons auf acht Hohlpfeiler zurückzuführen. Durm dagegen sieht in der Umfassungsmauer «eine Hohlkörperkonstruktion mit zellenartig ausgesparten Räumen, in deren mittlerem Geschosse eine den Nischen im Grundrisse entsprechende Bogenkonstruktion, die zum Teil durch die ganze Mauerstärke durchgreift, angebracht ist, welche den aus dem Gewichte der Kuppel entstehenden Seitenschub auf bestimmte Punkte der Umfassungsmauer leitet»[1]. Da nun diese Punkte mit den Seitenwänden der Nischen zusammenfallen, so glaubt Durm die Umfassungsmauer mit den durch alle drei Stockwerke durchgehenden Nischen so ansehen zu müssen, «als bestehe sie aus zwei in einer gewissen Entfernung voneinander aufgeführten konzentrischen Ringmauern», die durch Zungen — eben jene Seitenwände der Nischen — verbunden sind. So bestechend die scharfsinnigen Ausführungen des verdienten Forschers und Technikers sind, so können wir sie doch nicht unwidersprochen lassen. Wir halten nach wie vor an einer massiven Körperkonstruktion des Tambours als der zu Grunde liegenden Bauart fest. Auffallen muß vor allem andern, daß das Gerüst der Kalotte aus 28 regelmäßigen Backsteinrippen besteht, die durch Horizontalringe aus dem gleichen Material verbunden sind. Reifer und folgerichtiger stellt sich die Kuppelkonstruktion an dem Tempel der Minerva Medica zu Rom dar. Auch hier ist das Gußmauerwerk durch Horizontalringe zusammengehalten, jedoch sind von den Ecken des polygonalen Tambours Hauptrippen in der Stärke von fünf Backsteinschichten zum Scheitel der sphärischen Kuppel emporgeführt, die den Seitenschub auffangen und an die durch Strebepfeiler verstärkten Ecken weitergeben. Noch befinden sich zwischen den Hauptrippen Doppelgurten durch kleine Halbkreisbogen verbunden; jedoch reichen sie nicht über die Bruchfuge hinaus. So hat die Beobachtung statischer Verhältnisse an dem Tempel der Minerva Medica zu einer Druckverteilung geführt, die eine vollständige

[1] J. Durm, Die Baukunst der Römer. Handbuch der Architektur. Stuttgart 1905[2] Teil II, Bd. II, S. 276 ff.

Umwälzung des Grundgerüstes zur Folge haben mußte. In der Konstruktion der Kuppel des Pantheons ist nirgends ein Zusammenhang mit einer pfeilerartigen Aufführung des Unterbaues erkennbar. Hier folgt die Ausführung noch im wesentlichen der Tradition des Massivbaues mit den gewaltigen Verhältnissen seiner Mauerstützen. Auch die sich durchsetzenden Bogen, die oberhalb des Kuppelansatzes im Pantheon beginnen und den acht Nischenaussparungen der unteren Geschosse entsprechen, bilden einen integrierenden Bestandteil der Kuppel. Sie sind weder lotrecht gemauert, noch ist die Kassettendecke vorgeblendet; sie dienen lediglich zur Verspannung des Mauerwerks und in den überwölbten Hohlräumen zur Entlastung der darunter befindlichen Nischen. Wie ganz anders ist die Pfeilerkonstruktion der Höherführung des Mauer-

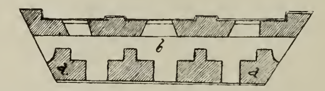


Abb. 7. Grundriß des Obergeschosses im Baptisterium.

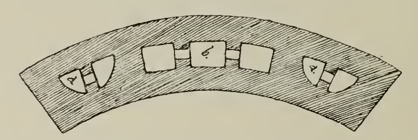


Abb. 8. Grundriß des Obergeschosses im Pantheon zu Rom.

werks über dem Kuppelwiderlager des Baptisteriums zu Florenz betont! Eine Gegenüberstellung der Grundrisse beider Geschosse, die in Rom wie auch in Florenz bereits ein Konstruktionsteil des Kuppelgewölbes sind, läßt jedenfalls nicht auf die bewußte Errichtung eines Pfeilerbaus schließen. In den beiden Zeichnungen (Abb. 7 und 8) entsprechen sich bei a die Pfeiler, bei b der Verbindungsgang. Fügen wir noch hinzu, daß der Hohlraum bei b in dem Pantheon aus dem massiven Kuppelgewölbe ausgespart ist, während er sich in dem Baptisterium frei bis zur doppelten Kuppelschale fortsetzt, so erkennt man, wie die Vorbedingungen des Pfeilerbaues in Rom gegeben, aber dessen Konstruktion noch nicht mit Bewußtsein durchgeführt worden ist. Gewiß leiten die Entlastungsbogen im Pantheon den Kuppeldruck seitlich ab, jedoch nicht in der Weise, wie es eine durchgeführte Pfeilerkonstruktion verlangt. Es sind lediglich ausgesparte Hohlräume in dem Mauerwerk. Den stati-

schen Dienst versehen zwei Zungen mit — die übrigens auch in den Hohlräumen nicht fehlen — und geben den Druck auf die Freistützen der Nischen weiter, denen somit keineswegs, wie häufig angenommen wird, eine lediglich dekorative Aufgabe zufällt. Die tiefeinschneidende Aussparung der Nischen, die in Hadrianischer Zeit wohl auch im mittleren Geschoß sichtbar war, hatte eine Schwächung des Mauerwerks zur Folge, die in den angebrachten Zungen wieder aufgehoben wurde. Den Entlastungsbogen selbst aber fällt, wie ja auch die zentrische Mauerung in der Kuppelschale zeigt, neben der Druckverteilung die weitere Aufgabe der Verspannung zu. So ist das Mauerwerk im Anschlusse hieran auch über den Hohlräumen in den Zwickeln mit Hilfe sich durchsetzender Bogen verspannt, die fast unmittelbar auf die Wölbungen über den Nischen aufzuliegen kommen und so den Baukörper in den beiden Geschossen gewissermaßen durch ein festes Gerüst zusammenhalten. Wie sich die Struktur des Mauerwerks an der Außenseite des Pantheons noch heute dem Auge darbietet, ist die Konstruktion des Tambours dem inneren Wesen nach als ein massiver Mauerkörper gedacht. Was man als Hohlpfeiler und Strebebögen bezeichnet, dient zur Schwächung des außerordentlich starken Mauerkerns und zur Entlastung der Nischen des Innenraums. Wäre es richtig, daß die Tambourmauer aus zwei Ringen bestehe, «die von 16 zungenartigen Pfeilern durchsetzt sind»[1], so bezweifeln wir vor allem, daß man die Hohlräume in einer Weise angeordnet hätte, die den äußeren Ring, der einen höheren Druck auszuhalten hat, mehr schwächen mußte als den an der Innenseite. Näher liegt es doch hier, an einen Ausgleich zu der Nischenaussparung in der Mauermasse zu denken. Daß sich übrigens der Erbauer dieser Schwächung der äußeren Umfassungsmauer bewußt gewesen ist, zeigt die Versteifung des Hohlraumes in dem obersten Geschoß durch eine Zunge ähnlich jener Konstruktion in den Entlastungsbogen. Alles in allem glauben wir daran festhalten zu müssen, daß wir in dem Pantheon einen echt römischen Massivbau vor uns haben, in dessen Grundriß die Elemente des späteren Freistützenbaues verborgen liegen. Schon beginnen die Säulen der Nischen die Mauerstütze abzulösen, aber noch trägt der Wandkörper die Hauptlast des Kuppelgewölbes. In dem Baptisterium von Florenz sind diese Unsicherheiten beseitigt. Die Säule kehrt wieder zu ihrer eigentlichen Aufgabe, der einer selbständigen Stütze zurück.

Doch trennen die komplizierten Druckverhältnisse, die zu den kühnsten Aufgaben anregen, das Baptisterium zu Florenz seiner ganzen Art nach von

[1] Durm, a. a. O., S. 561.

der Gruppe jener Rundbauten, die von dem Massivbau der Santa Constantia an der via Nomentana zu Rom ihren Ausgang nehmen, um die ganze Ohnmacht gegenüber einer technischen Fortentwicklung in der gekünstelten Kuppel des Baptisteriums zu Nocera einzugestehen. Die in dem Tempel der Minerva Medica in Backsteinrippen und Strebepfeilern bereits angebahnte Druckverteilung wird in Florenz zum ersten Male in vollem Umfange herangezogen, um die Wunder künftiger Kuppelbauten vorzubereiten. Unabhängig von den Zentralbauten zu Konstantinopel, Ravenna und Mailand bildet sich hier der regelrechte Umgang aus, und auch das Beispiel der dreischiffigen Basilika erweist sich als hinfällig Der Zentralbau hat sich in Italien in seinen höchsten Leistungen aus eigener Kraft und unabhängig vom Orient fortentwickelt, und die Großkonstruktionen des christlichen Kuppelbaues zu Florenz und Rom gehen in ihren Anfängen auf römische Vorbilder zurück. Daher ist daran festzuhalten, und jede Untersuchung hat davon auszugehen, daß die gewaltige Raumwirkung des Pantheons der Konstruktion des Baptisteriums zu Florenz zu Grunde gelegen hat. Diese Voraussetzung allein kann die auffallende Tatsache erklären, daß der Versuch, einen Umgang im Baptisterium herzustellen, ein solcher geblieben ist. Der Geist des Altertums erwies sich noch einmal stark genug, in einer der monumentalsten Schöpfungen der christlichen Antike den Fortschritten der konstruktiven Technik lähmend in die Arme zu fallen. Neben den altchristlichen Zentralbauten, wie dem Baptisterium im Lateran, der Kirche San Vitale in Ravenna, San Lorenzo zu Mailand, Santi Sergius und Bacchus in Konstantinopel, den Rundbauten von Ezrah, Binbirkilisse, Derbe u. a. steht das Baptisterium zu Florenz isoliert da. Ganz abgesehen von den äußeren Uebereinstimmungen, wie Säulenstellung, Pfeiler und Wandpilaster, in seiner Innenwirkung gebieterisch auf das einzige Vorbild hinweisend, das die Welt kennt, auf das Pantheon in Rom. Somit gehört auch ohne dem Erbauer des Pantheon so weitgehende Zugeständnisse an die Lösung konstruktiver Aufgaben zu machen, als dies seitens Durm geschieht, das geräumige Oktogon zu Florenz mit seiner kühnen Ueberwölbung und der genauen Beobachtung der statischen Bedingungen zu jenen Denkmälern, an denen sich der Menschengeist noch nicht erschöpft hat. Es war vor allem eine Sache fachmännischer Tüchtigkeit, die den Erbauer des Baptisteriums in den Stand setzte, die Folgerungen aus dem zu ziehen, was die spätrömische Baukunst nicht allein angedeutet, sondern auch in allen Grundlagen mustergültig vorgebildet hat. Der nächste Schritt mußte einen Bruch mit der Ueberlieferung nach sich ziehen. Und so steht das offensichtliche Verlassen römischer Bautra-

dition mit dem von uns angenommenen hohen Alter des Baptisteriums in keinem Widerspruch. Wir haben schon in San Giovanni in Fonte, im Baptisterium der Orthodoxen zu Ravenna, einen frühen Versuch altchristlicher Baukunst vor uns, den Seitenschub auf die Ecken abzuleiten (Abb. 9). Auch hier wird, wie in dem Baptisterium zu Florenz, der Seitenschub des Kuppelgewölbes vor allem auf die Innenmauer übertragen, die dekorativ eine der glücklichsten Lösungen erfährt, die die altchristliche Kunst in dem Rundbau überhaupt aufzuweisen hat. Das runde Kuppelauflager bilden acht Wandbogen, die auf Kragsteinen ruhen, die den Druck den kleinen Ecksäulen des Obergeschosses vermitteln. In dem unteren Geschoß wiederholt sich diese Konstruktion. Wieder über-



Abb. 9. Durchschnitt von S. Giovanni in Fonte zu Ravenna nach Hübsch.

nehmen acht Wandbogen, jedoch in einem polygonalen Auflager, den Druck der Innenmauer, die durch die acht Ecksäulen und weitere 16 Wandsäulen gegliedert ist. Acht schwere Stützen machen im Untergeschoß den Beschluß. Analog dem Baptisterium zu Florenz wird die Raumgewinnung vor allem durch eine kühne Konstruktion des Innenraumes angestrebt, im Gegensatz zu einer Reihe von Bauten, die seit Konstantinischer Zeit den Seitenschub des Kuppelgewölbes in der Hauptsache auf den Umgang und seine Mauerung abgeben.

Zu den wesentlichen Erweiterungen, die der Grundriß der Täuferkirche in Florenz gegenüber dem Pantheon erfahren hat, gehört vor allem die Konstruktion der Tribuna, die auch als halbrunde Apsis in altchristlicher Zeit eine typische Abänderung darstellt. Eine Vorhalle dagegen hat die Taufkirche niemals gehabt, mit welcher Bestimmtheit

sich auch Davidsohn ihrer bedient und in seiner bilderreichen Sprache zur Schilderung von Sitten und Gebräuchen heranzieht[1]. Der verdienstvolle Forscher ist zu eilig auf die wenigen und dazu noch recht unklaren Stellen der Urkunden eingegangen. Mag sein, daß es in jener Quelle aus dem Jahre 897 «in atrio ante basilica S. Jo[hannis] batistae» und nicht «contra basilica»[2] heißen muß. Die Tatsache jedoch, daß man in dem bischöflichen Hause zusammengekommen war und in dem Atrium vor der Täuferkirche «in judicis residered», läßt die Vermutung wahr-

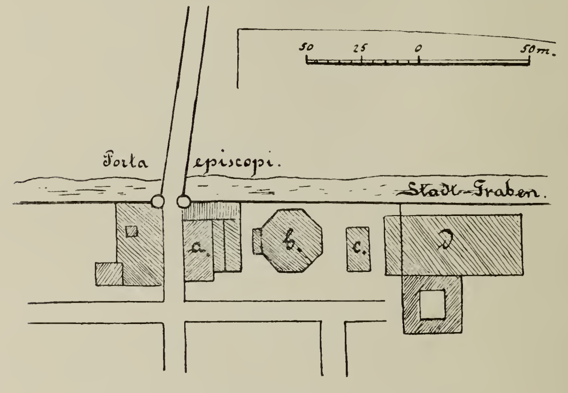


Abb. 10. Lageplan des Baptisteriums im Mittelalter.

scheinlicher sein, man habe in der Loggia des Bischofspalastes und nicht in einer Vorhalle des Baptisteriums getagt. Vielleicht ist nur hiermit die Lage der Halle angedeutet, deren der Palast mehrere besaß[3]. Man muß sich gegenwärtig halten, daß sich die Topographie des mittelalterlichen Florenz wesentlich von dem heutigen Bilde unterschied. Der alte Bischofspalast stand an jener Stelle, wo sich gegenwärtig ein freier Platz befindet, und grenzte unmittelbar an das Baptisterium (Abb. 10). Der verfügbare Raum zwischen dem Bischofspalaste a und dem Baptisterium b betrug, den heutigen Anbau abgerechnet, etwa 9 m. Sollte er in der Tat mit

[1] Davidsohn, Geschichte, a. a. O. Bd. I, S. 736.
[2] Derselbe, Forschungen, a. a. O. Bd. I, S. 24.
[3] Derselbe, Geschichte, a. a. O. Bd. I, S. 736.

einer Halle überdeckt gewesen sein, so könnte es sich lediglich um einen Verbindungsgang der beiden Bauwerke handeln, da des südlichen Zuganges wegen eine Versammlungshalle unmöglich ist. Doch auch dieser unmittelbare Zugang vom Bischofspalaste aus ist höchst unwahrscheinlich, da, wie durch Ausgrabungen festgestellt worden ist, der altchristliche Friedhof sich um die halbrunde Apsiswand herumzog (Abb. 2). Wenn sich daher Frey mit seiner Behauptung einer Vorhalle auf Urkunden stützt, so ist dies ein Irrtum [1]. Die schriftlichen Quellen geben keine klare Auskunft. — Ganz unhaltbar ist die im Zusammenhang mit der Vorhalle vorgenommene Verlegung des Hauptaltares nach der Ostseite [2], um den Westraum für den Zugang zum Atrium frei zu bekommen. Nicht allein sprechen die ausgegrabenen Fundamente der alten Apsis dagegen, niemals hätte auch ein Baumeister des Mittelalters, so wenig wie heute, die Aufgänge zum Obergeschoß an die Seite des Altares verlegt. Ob wir das Pantheon, Lateranbaptisterium, San Lorenzo in Mailand oder die Münsterkirche in Aachen daraufhin prüfen, stets sind die Aufgänge dem Haupteingang zur Seite angebracht, wie es der freie Durchgang nach oben erfordert. Mögen immerhin Richa und Rosso in den «Spogli Strozziani», die wir vergeblich daraufhin durchsucht haben, eine in Verlust geratene Notiz über die Verlegung des Altares gefunden haben, das bewiese noch gar nichts, da eine längere Reparatur der Tribuna eine provisorische Umstellung zur Folge gehabt haben konnte.

Führt somit, von diesen Abänderungen abgesehen, eine genaue Prüfung des Grundrisses zu dem Ergebnis, daß zwischen dem Pantheon und dem Baptisterium unmittelbare Beziehungen bestehen, so darf doch die Frage nach der Möglichkeit orientalischer Einflüsse nicht umgangen werden. Hören wir Frey in seiner jüngst erschienenen Vasariausgabe, so besteht kein Zweifel, daß die Provenienz des Bauwerkes nach Typ, Konstruktion und Dekoration byzantinisch-orientalisch sei [3]. Das ist mit so großer Bestimmtheit behauptet und in solcher Allgemeinheit ausgesprochen ebenso unrichtig, wie die bündige Erklärung, daß das Pantheon nicht das Vorbild sei. Immerhin glauben wir, den Einfluß des Orients nicht absolut ausschalten zu dürfen. Zur Erklärung der abweichenden polygonalen Form kann man sich doch nicht ausschließlich auf die symbolische Deutung berufen, noch weniger will uns das römische Klostergewölbe als Vorbild genügen, auch wenn es, wie im Palaste des Augustus

[1] Frey, a. a. O. Bd. I, S. 578.
[2] Davidsohn, Geschichte, a. a. O. Bd. I, S. 737 f.
[3] Frey, a. a. O. Bd. I, S. 377.

auf dem Palatin zu Rom, über einem achteckigen Raume konstruiert ist. Die Art, wie hier das Gußmauerwerk als massiver Körper einen Hohlraum umkleidet, kann nicht einmal in der Form anregend auf die Ausführung des Baptisteriums eingewirkt haben. Daher halten wir es nicht für ausgeschlossen, daß Bauten des Orients für die Umwandlung der Rotonda in einen Oktogonalbau mitbestimmend gewesen sind. Doch trifft die Annahme irgendwelchen Einflusses auf konstruktive Einzelheiten keinesfalls zu. Oktogonale Kirchenbauten sind uns aus literarischen Quellen überliefert, die dem Erbauer des Baptisteriums in Florenz bekannt gewesen sein müssen. Schon Eusebius berichtet von der Kirche zu Antiochia, wie «ἐν ὀκταέδρου μὲν συνεστῶτα σχήματι οἴκοις δὲ πλείουσιν ἐκέδραις τε ἐν κύκλῳ ὑπερῴων τε καὶ καταγείων χωρημάτων ἁπανταχόθεν περιεστοιχισμένον»[1]. Leider ist dieser Bau aus Konstantinischer Zeit vollständig von dem Erdboden verschwunden. Ebenso klar und unzweideutig spricht sich Gregor von Nazianz in der Leichenrede auf den Tod seines Vaters aus. «Ὀκτὼ μὲν ἰσοπλεύροις εὐθείαις εἰς ἑαυτὸν ἀπαντῶντα»[2], heißt es in der Beschreibung des Tempels, den der zu Neocesarea im Jahre 374 verstorbene Vater des Kappadokiers in prunkvoller Ausstattung errichtet hatte. Da sich der Bau «κιόνων δὲ καὶ στοῶν κάλλεσι διωρόφων εἰς ὕψος αἰρομένον»[3], besitzen wir in dieser Beschreibung ein unanfechtbares Zeugnis aus dem 4. Jahrhundert für die Anlage eines Rundbaues mit Empore. Die altchristliche Kirche hat die im Orient übliche Trennung der beiden Geschlechter, die sich ja auch auf den Wohnhausbau ausdehnte, jedenfalls von Anfang an übernommen. Eine der wichtigsten Quellen, ja wegen der ausführlichen Angabe von Einzelheiten für die Baugeschichte von unschätzbarem Werte ist ein Brief des Kirchenvaters Gregor von Nyssa, der zwischen den Jahren 379 und 394 an den Bischof Amphilochios von Ikonium gerichtet wurde. Zwecks Beschaffung des richtigen Materials wird der Bau eines Martyrions auf das genaueste beschrieben. Die Stelle, wo von einem tambourähnlichen Aufbau die Rede ist, lautet: «ἄνω δὲ τῶν ὀκτὼ τούτων ἀψίδων διὰ τὴν συμμετρίαν τῶν ὑπερκειμένων θυρίδων ὁ ὀκτάγωνος οἶκοις (also ein oktogonaler Innenraum) ἐπὶ τέσσαρας αὐξηθήσεται πήχεις»[4]. Es sind somit literarische Quellen aus dem Orient in hinreichender Anzahl vorhanden, die auf die Ausgestaltung des Baptisteriums nicht ohne Einfluß gewesen sind. Jedenfalls verliert die Empore, deren unzulängliche Raumverhältnisse die Annahme

---

[1] Eusebius. De vita Constantini. Lib. III, Cap. 50.

[2] Gregor von Nazianz, Oratio funebris in patrem. Cap. XVIII, Abschnitt XXXIX.

[3] Derselbe, Cap. XVIII, Abschnitt XXXIX.

[4] Joseph Strzygowski, Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte. Leipzig 1903. S. 79.

eines Matroneums verbieten, ihren rätselhaften Charakter. Sie ist unter dem Einflusse orientalischer Sitte entstanden, ohne daß im Baptisterium ihre Konstruktion erforderlich war. Ob der Erbauer der Täuferkirche seine Anregung unmittelbar durch die angeführten Quellen empfing, ist nicht von Belang; deren Inhalt war ein Gemeingut der Zeit. Mit dieser Feststellung tun wir der vorbildlichen Bedeutung des Pantheon keinen Eintrag. Wir führen nur die phantastischen Annahmen von dem orientalischen Einflusse in der Konstruktion des Baptisteriums auf ihren wahren Wert zurück. Auch mit der von uns gemachten Einschränkung bleibt das Baptisterium seinem innersten Wesen nach ein weströmischer Bau, als ein selbständiges Glied in einer Gruppe von Zentralbauten, die sich mit eiserner Logik unabhängig von dem Orient entwickelt hat.

Der konstruktiven Bedeutung des monumentalen Baues wird man sich schon bei Prüfung der Stützen im Untergeschoß bewußt. Die Kühnheit, einem so schlank aufsteigenden Gerüst den Seitenschub der ungewöhnlichen Kuppel anzuvertrauen, erscheint außerordentlich. Die Druckverhältnisse setzen eine Kenntnis der statischen Bedingungen voraus, die nicht hinter den Anforderungen an die moderne Bautechnik zurücksteht. Fergusson [1] und nach ihm Mothes [2], die ja die Möglichkeit einer älteren Anlage nicht für ausgeschlossen halten, nehmen eine innere Säulenreihe oder Portikus nach verschiedenen Vorbildern an, wie etwa im Lateranbaptisterium, oder San Angelo in Perugia und San Stefano rotondo in Rom. Dagegen sprechen gewichtige Gründe. Vor allem die Konstruktion der Kuppel, die, wie wir weiter unten noch zeigen werden, mit den uralten Stützmauern eine unauflösliche, organisch festgeschlossene Masse bildet. Sodann wäre es doch ganz unverständlich, wenn ein Bauwerk, das sich in der Anlage des Innenraumes so klar an das Pantheon anlehnt, auf die wundervolle Gesamtwirkung durch die Verlegenheitstützen eines zweiten Umganges verzichten soll. Denn konstruktiv ist die Forderung des äußeren Umganges gelöst. Der zweite innere Säulenkranz hätte bei der beträchtlichen Höhe des Baptisteriums noch hilfloser in der Luft geschwebt, als es schon in dem häßlichen Beispiele im Lateran der Fall ist. Noch spricht eine weitere Erwägung mit überzeugender Kraft gegen eine derartige Annahme. Die Konstruktion der Eckpfeiler zeigt die bewußte Absicht, einen außerordentlich starken Seitenschub aufzunehmen, und es ist daher kein Grund vorhanden, einen inneren Säulenkranz anzunehmen, der ohne statischen Zusammenhang mit dem Aufbau selbst ist.

[1] Fergusson, a. a. O. S. 437.
[2] Mothes, a. a. O. S. 253.

Der geringen Mauerstärke kam ein ausgezeichnetes Material entgegen, das in der Umgebung von Florenz gebrochen wird. Das Gestein kennt man gemeinhin unter dem Namen Macigno, einem grünlichen kalkigen Sandstein, der von der Kreide zur Formation des Eocaen hinüberleitet und etwa dem Flysch der Alpen entspricht. Recht arm an Einschlüssen zeigt der Stein einen glatten, feinkörnigen Bruch und darf seiner relativen Festigkeit wegen geradezu als ein ideales Baumaterial angesehen werden. Möglich daher, daß diese Erkenntnis mit Veranlassung gewesen ist, die Mauerwand zu schwächen und in einzelne Stützen, wie Pfeiler und Säulen aufzulösen. Die Abmessung der Steine der Untergeschoßwand ist von der Größe regelmäßig geformter Quader, die in dem Obergeschoß im wesentlichen durch Steinfachwerk ersetzt werden. Die Säulen, wie der darauf ruhende Architrav sind antiken Gebäuden entnommen und noch

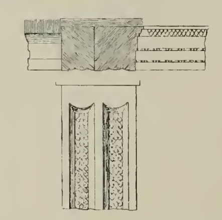
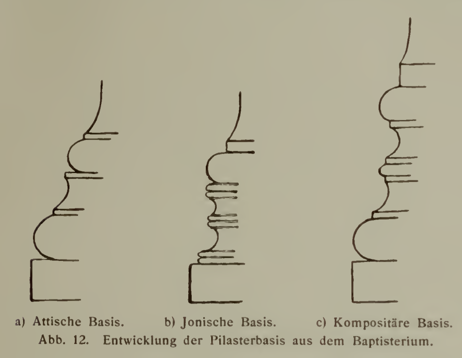


Abb. 11. Architrav im Baptisterium.

von vorzüglicher Beschaffenheit. Das Material der Säulenschäfte besteht aus Granit von der Insel Elba mit Ausnahme dreier Säulen aus orientalischen Cipollino. Ob es Rudera von dem römischen Kapitol sind, läßt sich nicht beweisen. Die attische Form der Säulenbasis ruht auf einer kurzen Plinthe, das korinthische Kapitell ist von regelmäßiger Ausführung und einem der besten römischen Vorbilder, dem Pantheon, entnommen. Freilich verliert sich die üppige Pracht der vegetabilen Wucherung, die kräftige Füllung, wie sie die Kapitelle des Pantheon ziert, in geistlose Nachahmung; die provinzielle Herkunft ist unverkennbar. An dem Nordportale befindet sich ein Kompositkapitell, ebenfalls römische Arbeit; dagegen ist es unmöglich, mit Sicherheit die Herkunft der beiden Kapitelle zur Seite des östlichen Einganges zu bestimmen. Wir halten auch diese Kapitelle trotz der geringen Kopfhöhe und der kümmerlichen Füllung für antike Rudera. Sie mögen später hingekommen sein, denn gerade an diesem Portale hat man durchgreifende Veränderungen vorge-

nommen. Von den Säulen führen in Architravhöhe kurze Querbalken zu der Mauerwand hinüber (Abb. 11). Sie dienen gleichzeitig den flachen Stichbogen der Interkolummnien als Widerlager. — Große Sorgfalt wurde der Herstellung der acht Eckpfeiler zugewandt. Auf das genaueste der Struktur des Oktogons angepaßt, um in wirkungsvoller Weise den Seitenschub der Kuppel aufzufangen, stellt der Umfang der Pfeilerstützen wohl das äußerst zulässige Maß dar, die Sicherheit des Baues nicht zu gefährden. Man darf es als ausgeschlossen ansehen, daß die Konstruktion der Nischen ohne das wundervolle Steinmaterial und den ausgezeichneten Luftmörtel möglich gewesen wäre. Noch heute fordern die Verhältnisse



a) Attische Basis. b) Jonische Basis. c) Kompositäre Basis.
Abb. 12. Entwicklung der Pilasterbasis aus dem Baptisterium.

die Bewunderung des Fachmannes heraus. Nach der Außenseite hin ist an den Pfeilern eine Verstärkung angebracht, die nicht über die Attika des inneren Raumes hinausreicht und somit den Charakter der Strebe nachdrücklich betont. Im Innern selbst ruft die Bekleidung der Pfeiler den Eindruck der Kuppelung hervor (Taf. 5). Die Uebernahme der Anordnung des Pantheons mag die Veranlassung dazu gegeben haben. Ihrem Standorte nach korrespondieren die Pilaster mit den Säulen. Dadurch erscheinen die schweren Eckpfeiler aufgelöst, die in ihrer notwendigen Massigkeit den Eindruck des Innenbaues etwas von seinem luftigen Konstruktionsäußeren genommen hätten. Die marmornen Pilaster tragen acht Kannelierungen, während die im Pantheon neunfach geriefelt sind. Die Arbeit gehört der Zeit der Frührenaissance an, wie man neben der tadellosen Beschaffenheit und genauen Ausführung, die die Pilaster zur Bekleidung

der Eckpfeiler in allen Einzelheiten erkennen lassen, schon aus der Rückkehr zur normalen Kannelierung schließen darf. Doch haben wir in den «Spogli Strozziani» keine Abrechnung gefunden, die unsere Behauptung bestätigt hätte. Die Basis zeigt eine reiche Profilierung (Abb. 12 c), die in ihrer Anordnung auf das genaueste mit der Pilasterbasis des Pantheon übereinstimmt. Auf einen Torus folgt ein doppelter Trochylus, um wieder mit einem kräftigen Torus abzuschließen. Offenbar liegt hier, wie auch schon von anderer Seite für diese Art der Profilierung beobachtet wurde[1], eine Verschmelzung der attischen und jonischen Basis vor; wir möchten daher analog dem römischen Kompositkapitell diese interessante Form der Basis eine kompositäre nennen. Die geringe Ausladung der Profilierung — sie bleibt fast 9 cm hinter ihrem Vorbilde in dem Pantheon zurück — gibt den Basen ein gedrücktes, etwas schwerfälliges Aussehen gegenüber der breiten monumentalen Ruhe der in den Verhältnissen wohlberechneten römischen Form. Auch die um 10 cm geringere Höhe in Florenz hilft dem Uebelstande nicht ab. Im übrigen gibt jedoch diese klassische Form des Standfußes dem kantigen Pilasterschafte eine gewisse Stabilität, wenn nicht gar das Ansehen eines organischen Zusammenhanges der ganzen Stütze. Das Kapitell ist im Einklang mit den Säulenstützen von streng korinthischer Ordnung. Ist an sich schon das rein korinthische Kapitell der runden Säule kein geeigneter Abschluß gegenüber der ruhigen Kraftbemessung des Pilasterschaftes, so wirkt die breitblätterige Form des Akanthus im Baptisterium doppelt unschön. Es ist das Ergebnis einer rückläufigen Entwicklung, der das verständnisvolle griechische Pilasterkapitell korinthischer Ordnung zum Opfer gefallen ist. Ob die im XV. Jahrhundert den Pfeilern vorgesetzten Pilaster eine ältere Arbeit verdrängt haben, lassen wir dahingestellt sein. Die Art und Weise, wie die Nischenseiten der Pfeiler inkrustiert sind, spricht mit hoher Wahrscheinlichkeit für eine solche Annahme. Gleich vorzüglich erhalten wie die Kapitelle der Säulen, die bis auf einziges Beispiel nahezu unversehrt geblieben sind, ist auch der alte Architrav. Die schwache Beschädigung eines Teiles auf der südöstlichen Flanke fällt dem flüchtigen Beschauer nicht auf. Die unübertrefflich feine Arbeit, die nur an zwei Stellen durch flaue Behandlung die Mithülfe weniger geschickten Hände verrät, gehört der spätrömischen Kaiserzeit an. Der spielerische Reiz der Schuppenbänder, wie der Seilschnüre und des Astragals, hat nicht seinesgleichen. In weitem Umkreise der Denkmäler ist kein Beispiel aus der korinthischen Ordnung bekannt, das die etwas nüchterne Uebereinanderlagerung der

[1] A. Speltz, Die Säulenformen. Berlin o. J. S. 78.

drei Faszien des Gebälkes in so glücklicher Weise belebt. Doch darf nicht verschwiegen werden, daß die anmutige Dekoration des Gebälkes nicht zu der kraftvollen Heiterkeit paßt, die das korinthische Säulenkapitell mit seinem markigen Akanthusblatt ausströmt. Ueber dem Fries, dem Zophoros, dessen Mosaikschmuck man sich hier weg zu denken hat, erblickt man ein Gesims. In seiner Nüchternheit steht dieser Teil des Gebälkes in einem gewissen Widerspruch zu der reichen Ausstattung des Architraves. Die Ausführung läßt auf eine geschickte technische Hand schließen und ist dem Gesims im Pantheon mit seinem groben Zahnschnitt überlegen. Im übrigen beschränkt sich die Verzierung auf einen Eierstab; nicht einmal eine Blattwelle schmückt das leichtgeschwungene Karnies. Im Zusammenhang hiermit entzieht die ruhige Profilierung mit der für ein Zwischenglied gebotenen geringen Ausladung dem oberen Teil des ganzen Gebälkes das natürliche Uebergewicht gegenüber dem mit reicher Faszienverzierung ausgestatteten Architrav. Immerhin geht das ganze Gebälk in den Maßverhältnissen der Höhe und der Einzelformen der Profilierung so gut zusammen, daß es trotz des hervortretenden musivischen Schmuckes auch dem ungeübten Auge als eine dekorative Bekleidung von außergewöhnlicher Feinheit auffällt.

Als ein Annex zu dem ganzen Gebäude erscheint in dem Untergeschoß die Tribuna oder Scarsella, wie sich die Benennung aus der italienischen Literatur eingebürgert hat. Ueber das Alter dieses Anbaues herrscht noch immer keine Einigkeit. Doch kann es keinem Zweifel unterliegen — ein Anbau, wenn auch in veränderter Gestalt, gehört der Konstruktion des Gebäudes an. Wir haben oben auf das bemerkenswerte Zusammentreffen von Hübschs Vermutungen mit dem Ergebnis der Ausgrabungen von 1895 hingewiesen. Möglich, daß unabhängig hiervon Nardini durch seine Untersuchungen zu dem gleichen Resultate gekommen ist. Immerhin hätte man erwarten sollen, daß der italienische Architekt, der ja, wie die gründliche Auseinandersetzung mit Hübschs Theorie über die Loggienveränderung beweist, recht gut mit dem Werke des deutschen Forschers vertraut gewesen ist, dessen scharfsinnige Vermutungen nicht einfach übergehe. Mit dieser Einschränkung mag man den weitschweifigen Auslassungen Nardinis über die Entstehung der Tribuna folgen. — Wer jemals die nicht ohne weiteres zugängigen Obergeschosse des Baptisteriums durchschritten hat, dem wird sofort eine wichtige Tatsache auffallen. In den beiden Eckpfeilern des östlichen Türeinganges sind zwei Wendeltreppen eingebaut, die in einer schwer passierbaren Weite bis zum zweiten Geschoß emporführen, von wo aus allein die im rechten Pfeiler befindliche Treppe eine Fortsetzung zum Dachgeschoß gefunden hat.

Zwei weitere Treppen steigen zur Seite der Tribuna von dem ersten Geschoß zum zweiten empor. Sie sind jedoch nicht wie die Aufgänge an der gegenüberliegenden Seite in die Pfeiler eingebaut, sondern leiten in einer bequemen Steigung auf dem Rücken der Tribuna zu dem oberen Geschoß empor. Die Konstruktion des Mauerwerks hat an dieser Seite eine völlige Veränderung erfahren, ohne daß sich irgendwelche Spuren einer nachträglichen Handanlegung oder Ueberarbeitung feststellen lassen. Wie schon Hübsch Bedenken trug, zwecks späteren Durchbruches der Tribuna, ein Unterfangen der Kuppel anzunehmen, halten wir, nach Prüfung des Mauerwerks, eine solche Möglichkeit für absolut ausgeschlossen. Die Abweichungen in der Mauerstärke von den übrigen sieben Seiten des Baptisteriums sind übrigens so einschneidender Natur, daß man sich die Entstehung nicht anders als während des eigentlichen Baues denken kann. Auch zeigt die Struktur des Mauerwerks in allen Teilen völlige Uebereinstimmung. Ein späterer Eingriff erscheint uns, wie auch schon Hübsch ob der Kühnheit der Kuppelwölbung, ein außerordentlich gewagtes Unternehmen. Er setzt ein Unterfangungsgerüst, wie auch Kenntnisse von Druckberechnungen voraus, die den Baumeistern des XI. oder XII. Jahrhunderts noch nicht eigen waren. Wir sind überzeugt, daß eine solche Aenderung vor allem eine Verstärkung der beiden in Frage kommenden Eckpfeiler zur Folge gehabt hätte. Es wäre das einfachste Mittel gewesen, sowohl während des Umbaues, als auch später einer möglichen Ausweichung der Ecken zu begegnen. Und mit dieser Ausweichung mußte der Baumeister infolge der eingetretenen Druckverschiebung und der Gefahr von Erdbeben rechnen. Das Anbringen von Verstärkungen insbesondere an der nach rückwärts, nicht etwa nach der Straße gelegenen Außenseite der zur Zeit noch unbekleideten Mauerwand, war im Mittelalter etwas so Alltägliches, daß kein Unternehmer etwa aus übertriebenen ästhetischen Bedenken an der Sicherheit des wertvollen Denkmales gerüttelt hätte. An einem späteren Zusatz der Tribuna hält auch Frey fest. Der Herausgeber der Vasarischriften vermag sich sehr wohl vorzustellen, daß «die runden Fundamente unter der gradlinigen der aktuellen» Tribuna einem anderen Zweck gedient haben, etwa für eine Konfession zur Aufbewahrung und Verehrung von Reliquien[1]. Das darf als ausgeschlossen gelten. Die Fundamente der anliegenden Flanke des Baptisteriums tendieren so stark nach außen und greifen so innig in ihren unregelmäßigen Abstufungen in die Grundmauer der Tribuna ein, daß an einer zeitlich zusammenfallenden Konstruktion nicht zu

[1] Frey, a. a. O. Bd. I, S. 578 Anm.

zweifeln ist. Sodann zeigt die Lage einer Reihe von Gräbern, die 1895 durch Ausgrabungen freigelegt wurden, deutlich die Anlehnung an eine apsidiale Rückwand (Abb. 2). Das Vorkommen eines Grabes innerhalb jenes Kreissegmentes, das durch den Grundriß der alten Apsis gebildet wird, setzt die ganz unhaltbare Annahme voraus, daß die Konfession — so eine solche bestanden hat — bei Errichtung der rechteckigen Tribuna zugeschüttet wurde. Erwähnen wir noch, daß die Fundamentmauer der halbrunden Apsis bis zur Höhe des mittelalterlichen Backsteinpflasters emporreicht, so ist auch aus diesem Grunde an einem Oberbau, der sich als Apsis dem Baptisterium anfügt, nicht zu rütteln. Wesentlich anders spricht sich Rosso zu dem Streite über das Alter der Tribuna aus und wirft mit Recht die Frage auf, wo denn etwa die Ecksäulen im Innern geblieben sind, wenn der Anbau an sich einer jüngeren Zeit angehöre [1]. Sehr gut ist sein Hinweis auf die geschickte Anordnung der Ecksäulen neben der kleinen Tribuna des Pantheon. Rosso beweist mit diesem Einwande einen weit schärferen Blick als sein oberflächlich urteilender Landsmann Nardini. Nardini will die vier Säulen auf dem engen Raum der älteren Apsis zusammendrängen, um in seiner Theorie von dem altchristlichen Ursprunge der Täuferkirche in ihrem jetzigen Zustande keine Lücke zu lassen [2]. Welche Funktion diese vier Säulen in der alten Apsis gehabt haben sollen, ist nicht zu erraten. Ihre Stellung seitlich der Eckpfeiler rückt die Stützen paarweise in der Art gekuppelter Säulen zusammen, die, hier ein unorganisches und überflüssiges Gebilde, nur geeignet sind, den freien Durchblick in den Apsisraum zu stören. So klar die gegenwärtige Stellung der Säulen als Stützen des Kreuzgewölbes ist, so eindringlich wird hierdurch der Beweis eines späteren Einbaues der Säulen geführt. Man konnte doch unmöglich nach Niederlegung der alten Apsis die Pfeiler teilweise ausbrechen, um die Widerlager für das Gewölbe zu gewinnen. Das verbietet sich schon aus Gründen der Sicherheit, wie auch der technischen Schwierigkeit der Hintermauerung. Doch ganz abgesehen hiervon lehrt ein flüchtiger Blick, daß Säulen und Architrav der Tribuna einer anderen Zeit angehören, als die korrespondierenden Bauteile des übrigen Rauminnern. Schon die Zweifarbigkeit, wie auch das Fehlen der reizvollen Profilierung des berühmten Architraves verweisen auf eine Periode, die von mannigfachen Einflüssen durchkreuzt, unter Anlehnung an die klassischen Vorbilder des Altertums sich ausbildete. Auch die Postamente der Säulen tragen weniger eine

[1] Rosso, a. a. O. S. 48 f.
[2] Nardini, a. a. O. S. 95.

altchristliche Dekoration, als vielmehr die Uebernahme von Motiven einer Kassettendecke, wie sie die ganze romanische Kunst hindurch beobachtet werden kann.

Die allgemeine Betrachtung der Ausstattung drängt uns eine Ueberzeugung auf, die für die Datierung des Baptisteriums von Wichtigkeit ist. Man kann mit voller Klarheit zwei Stilperioden unterscheiden, die an der inneren Ausschmückung der Kirche wesentlichen Anteil haben. Die erstere stellt in enger Anlehnung an das Pantheon und die Bauweise der späteren Kaiserzeit überhaupt das Grundgerüst der Dekoration in einfarbigem Marmor her. Den Füllungen bleibt der spielerische Reiz der Zweifarbigkeit überlassen. Die erste Ausführung gehört der Errichtung des Baues an. Die Ausschmückung wird in der Hauptsache von Rudera bestritten. Wir haben während der Prüfung des Grundrisses die Unabhängigkeit des Baptisteriums von den berühmten Zentralbauten altchristlicher Denkmalkunst hervorgehoben, überzeugt, daß der Erbauer des Baptisteriums, dem das Pantheon so gut bekannt gewesen ist, nicht achtlos an den konstruktiven Fortschritten räumlicher Kirchenbaukunst vorübergegangen wäre. An dieser Ueberzeugung halten wir auch angesichts der mitverwendeten antiken Fragmente fest und lehnen nochmals eine Gründung des Baptisteriums zur Zeit der Langobardenherrschaft unter der Königin Theodolinda im VII. Jahrhundert ab. Vor allem sind die Rudera des Untergeschosses — und das hat nicht wenig zu der Fabel eines alten Marstempels beigetragen — bis auf ein Kompositkapitell der Nordseite in nahezu unversehrtem Zustande. Wir können nicht für das VII. oder VIII. Jahrhundert noch an einen Reichtum antiker Reste von jener Monumentalität glauben, wie sie uns als Stütze und Gebälk im Baptisterium gegenübertritt. Wenn beispielsweise Davidsohn die in der kleinen Basilika von Santi Apostoli aufgemauerten Säulen und Kapitelle noch im IX. Jahrhundert den benachbarten Thermen entnommen sein läßt[1], so irrt sich der Forscher. Das Kompositkapitell von Santi Apostoli ist keine römische Arbeit. Es trägt in allen Einzelheiten die Spuren einer gewandten, aber geistlosen Nachahmung in sich. Die Rippenfurchen gleichen hartgeschnittenen Kanälen, die Blattränder sind sozusagen mit Formen ausgestochen, und der Astragal mit seinen kantigen Perlen und formlosen Stäbchen deutet ebensowenig auf ein Erzeugnis römischer Meißelkunst, wie die zattelartig ausgefransten Enden der umgerollten Kelchblätter. — Wie Davidsohn hat auch Frey sein Urteil schlecht begründet, und kann nicht von einer langobardischen Schöpfung des

[1] Davidsohn, Geschichte, a. a. O. Bd. I, S. 89.

Baptisteriums überzeugen. Noch wissen wir nicht, ob sich Freys Unterscheidung von «antiken Resten» und «späteren Nachbildungen» etwa auf die geringe Arbeit der Kapitelle am östlichen Eingange des Baptisteriums bezieht[1]. Mag man diese Kapitelle auch nicht mit uns für Rudera halten, so reicht ihre Herstellung sicherlich in die früheste christliche Zeit hinauf. Daß das immerhin gut durchgeführte Blattwerk des Kelches etwa langobardische Arbeit sei, ist vollkommen ausgeschlossen. Prüft man die über Mittel- und Oberitalien zerstreuten und für das VI.—VIII. Jahrhundert beglaubigten Denkmäler, stets wird man — die Erzeugnisse byzantinischer Meister ausgenommen — den gleichen Tiefstand der Meißeltechnik, das Mißverstehen der lebendigen Formen der Antike beobachten können, wie etwa an den jonischen Kapitellen von San Alessandro in dem der Stadt Florenz benachbarten Fiesole. Ob die alte Basilika auf der Höhe der einstigen Römerburg von Faesulae dem VI. oder dem Anfang des VII. Jahrhunderts angehört, ist ohne Bedeutung. Von diesem verkümmerten Kapitell, das mit den kleinlich geformten Voluten eine auffällige Aehnlichkeit mit dem im Kreuzgange von San Apollinare nuovo in Ravenna hat, führt ebensowenig ein Weg zu den Arbeiten des Baptisteriums, wie etwa von den Erzeugnissen byzantinischer Stilisierung.

Einer zweiten Stilperiode verdanken wir die schwarzweiße Ausschmückung des Baptisteriums. Sie füllt die umlaufenden Wände der Geschosse mit einer Marmorinkrustation, die wir von der Badia di Fiesole her kennen. Eine innere Abhängigkeit besteht jedoch nur insofern, als den beiden Denkmälern eine fortgesetzte Durchkreuzung von rein geometrischen Flächenornamenten und architektonischen Motiven gemeinsam ist. Eine Betonung konstruktiver Glieder findet in dem Florentiner Inkrustationstil nicht immer statt. Es ist daher durchaus unrichtig und irreführend, wenn Kuhn die «streng durchgeführte organische Einheit der Konstruktion und Dekoration»[2] an den Florentiner Bauten des romanischen Stiles hervorhebt, wie es ebensowenig richtig ist, wenn Swarzenski die «Gliederung der Fläche von der Konstruktion losgelöst»[3] erklärt. Einer genauen Prüfung der Kathedrale von Empoli kann es nicht entgehen, wie sich die einst dreischiffige Anlage samt Stützen, Gebälk und Mittelschiff in der Fassade abhebt. Demgegenüber bleibt in der Fassade der einschiffigen Badia di Fiesole das Gebälk — unge-

[1] Frey, a. a. O. Bd. I, S. 576.

[2] Albert Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte. Einsiedeln und Waldshut 1898, Bd. I, S. 446.

[3] Gg. Swarzenski, Romanische Plastik und Inkrustationstil in Florenz. Rep. für Kunstw. Bd. 29. Berlin. 1906, S. 520.

achtet seiner Schönheit — eine unmotivierte Spielerei. Stilistisch bedeutet dagegen die Inkrustation in der Halle des Baptisteriums einen Fortschritt. Der Vortrag ist kräftiger und bewußter auf Monumentalität in der Erscheinung gerichtet als in der Badia, wennschon er weit hinter deren geistvollen Nachahmung bezw. Umwandlung antiker Teile zurückbleibt. Der Geschicklichkeit und spielenden Leichtigkeit, womit das Ornament an der Fassade der Badia bald zu Füllzwecken, bald zu architektonischer Gliederung verwendet wird, steht eine plumpe, oft recht willkürliche Bekleidung der Wandflächen gegenüber, die sich in der Tribuna bis zur Planlosigkeit steigert. In hohem Grade störend drängen sich infolge der breiten Wucht der Begrenzungslinien die Mauerwände unter den Säulen hervor. Sie umkleiden die schlanken Stützen und lasten mit erstickender Schwere auf der zierlichen Form des antiken Architraves. Der Charakter eines Wandgrundes ist verloren gegangen, das einheitliche Bild gestört. Zweifellos hat eine spätere Zeit die nackten Wände inkrustiert. Fremd geworden einer sagenhaften Ueberlieferung, vielleicht auch in Erkenntnis des technischen Unvermögens, ging man zunächst daran, das von germanischen Elementen stark durchsetzte Kunstempfinden in neue Formen zu gießen. Der Versuch mußte ein solcher bleiben; von einer einheitlichen Gesamtwirkung kann keine Rede sein. Die größere Nüchternheit allein schafft es noch nicht. Ohne den ästhetischen Forderungen zu gehorchen, sind Reißschiene und Winkelmaß in ausgiebiger Weise herangezogen, während der Zirkel nahezu verpönt ist. Der Zusammenhang mit der Architektur wird in wenig auffälliger Weise durch die Giebelfelder über den drei Eingangstüren betont. Auch die Symmetrie in der Anordnung geometrischer Motive innerhalb der einzelnen Geschoßwände, die im übrigen nicht strenge durchgeführt ist, schwächt deren erdrückenden Einfluß auf die Gesamtdekoration des Innenraumes nicht ab. Der antike Dekorationstil des untergegangenen Kaiserreiches, der in San Giovanni in Fonte zu Ravenna noch einmal eine späte, aber köstliche Blüte gezeitigt hat, ist verschwunden, die bunte Pracht byzantinischer Wandbekleidung hat sich ebensowenig als lebensfähig erwiesen, und die in der Badia di Fiesole so zahlreichen Offenbarungen germanischer Kunst suchen wir in der gleich deutlichen Sprache vergebens. Und doch sind die Spuren nordischen Einflusses unverkennbar. Sie halten sich verborgen in einem plumpen Schachbrettmuster, in dem mit Uebereckquadraten angefüllten Bande, sie leben in dem Zickzackrahmen auf der Rückwand der Tribuna fort und treten vor allem in der bestimmten Tendenz auf, die rechteckigen Felderteile römischer Wandbekleidung durch die schwerfällig wirkende Form des Quadrates zu er-

setzen. Das widerspricht römischer wie auch altchristlicher Ueberlieferung. Wir halten es nicht für ausgeschlossen, daß die Rahmen und Streben des Fachwerkbaues entfernt nachwirken. Manches scheint dem ja zu widersprechen, wie die freischwebenden Felder oder eine fortlaufende Reihe blinder Rundbogenfenster, anderes wie das strebenartige Gerüst der Giebelfelder spricht wieder sehr dafür. Die Rückkehr zu einer gewissen Einfachheit, die wir noch in der Fassade von Empoli beobachten werden, ist das hervorstechende Merkmal dieses Stiles. In freiem Anschluß an die Architektur, gerade ausreichend, um durch ein leichtes Rahmenwerk eine völlige Auflösung der Fläche zu verhindern, liegt in dieser Unterordnung der Füllwände und dem primitiven Schmucke die kunstgeschichtliche Bedeutung des romanisch-toskanischen Baustiles von Florenz. Die bedingte Anlehnung an die Architektur und die Bevorzugung eines starren linearen Ornamentes haben die Gefahr der byzantinischen oder richtiger gesagt, orientalischen Ueberflutung aufgehalten. In Toskana hat das frische Blut der nordischen Völker die innigste und daher auch die am lebensfähigste Verbindung eingegangen. Hier ist das germanische Element nicht nach dem Vorbilde der Langobarden im Norden und der Normannen im Süden mit der rauhen Willkür des Eroberers aufgetreten, in maßvollem Selbstbesinnen hat es eine Reihe von Denkmälern schaffen helfen, die ein unablässiges Ringen einer primitiven, aber innerlich gesunden Kunst mit einer hohen, jedoch abgestorbenen Kultur zum Ausdruck bringen. Und das erklärt immer den starken Eindruck, der von dem Baptisterium ausgeht, mögen auch die beiden Stilperioden, die an dessen heutiger Ausstattung wesentlichen Anteil haben, der Zeit nach noch so sehr auseinander fallen. Von der Badia di Fiesole bis zur Fassade von San Miniato ist ein fortgesetzter Kampf germanischer und römischer Elemente bemerkbar, der fast bis zur vollendeten Beherrschung antiker Zierglieder führte.

Welchem Jahrhundert diese zweite Stilperiode im Baptisterium angehört, läßt sich aus Urkunden nicht erweisen. Für Nardini kann natürlich kein Zweifel bestehen, daß auch die polychrome Inkrustation — wie das ganze Denkmal — der christlichen Periode angehört[1]. Was hierzu der Verfasser der bekannten Monographie auf vielen Seiten erzählt, stützt sich nirgends auf stilkritische Untersuchungen und kann nicht einmal als eine brauchbare Vorarbeit angesehen werden. Tatsache ist jedenfalls, worauf bereits Davidsohn hingewiesen hat[2], daß der Zustand des Baptisteriums im X. Jahr-

[1] Nardini, a. a. O. S. 26 ff. u. S. 128 ff.
[2] Davidsohn, Geschichte, a. a. O. Bd. I, S. 112.

hundert ein höchst beklagenswerter gewesen sein muß. Anders hat es keinen Sinn, wenn eine Urkunde Kaiser Ottos II. den Kanonikern von San Giovanni den Besitz mit den eindringlichen Worten bestätigt .... «et eos tantam penuriam non magis substinere pateremur, videlicet eiusdem sancte Florentine ecclesie pastores terram canonice sancti Johannis sive in beneficio distribuendo seu quod deterius est meretribus dando, sancta dei ecclesia esset diruta et etiam a clericis ibidem servientibus omnino derelicta»[1]. Daß auch hier das Kaiserwort einen gründlichen Wandel geschaffen hat, geht aus einer zweiten Urkunde hervor, die nur 15 Jahre später von Otto III. ausgestellt ist. Auf die gleiche Bestätigung des Besitzes von Kirchengütern bezugnehmend, wird oft wörtlich der älteren Urkunde folgend dort zum Schlusse bekannt .... «pro dei amore nostrique imperii salute sancti Johanni ecclesiae eorumque necessitatibus subveniremus»[2]. Von einer Klage über die Zerstörung der Kirche und den Ausfall gottesdienstlicher Handlungen ist keine Rede mehr. Auffallend ist ferner, mit welchem Eifer sich die Kanoniker nunmehr ihre Rechte bestätigen lassen, so von Kaiser Konrad II.[3], sowie von den Päpsten Benediktus IX. und Leo IX.[4] Sollten diese Vorgänge nicht mit einer Renovation der Kirche zusammenhängen? Liegt nicht doch der unbeglaubigten Nachricht über die Weihe des Baptisteriums durch den Papst Nikolaus II. am 6. November 1059 irgend eine Veränderung zu Grunde? Die Unrichtigkeit dieses Datums, das wir aus einem Verzeichnis der Festtage im Baptisterium kennen, ist von Frey überzeugend nachgewiesen[5]. Ein anderes urkundliches Zeugnis ist uns nicht bekannt. Da nun Papst Nikolaus II., der zuvor als Bischof Gerhard in Florenz amtierte, eine Reihe von Weiheakten in der Arnostadt vorgenommen hat, so wird die Legende eine neue Instandsetzung der zuvor verwüsteten Täuferkirche mit dem Namen des verdienstvollen Papstes verknüpft haben. Wie dem auch sei, jedenfalls ist Frey mit seiner Behauptung durchaus im Recht, daß «es sich keinesfalls um einen Neubau von San Giovanni handelt», sondern höchstens «um eine Restauration, Ergänzung oder dergl.[6]» Wir werden später bei Betrachtung der übrigen Geschosse noch weitere Kriterien finden, die uns auf eine gründliche Erneuerung des Gebäudes um das Jahr 1000 schließen lassen.

---

[1] Monumenta Germaniae historica. Diplomata, Bd. II, S. 312.
[2] Dieselben, Diplomata Bd. II, S. 721.
[3] Dieselben, Diplomata Bd. IV, S. 339.
[4] Philippus Jaffé, Regesta, a. a. O. Reg. 4109 und 4129.
[5] Frey, a. a. O. Bd. I, S. 577.
[6] Derselbe, Bd. I, S. 577.

Soweit also die urkundlichen Quellen sprechen, ist eine einschneidende Veränderung des Baptisteriums um die Wende des X. Jahrhunderts nicht unwahrscheinlich. In jene Zeit dürfte auch die Errichtung der Tribuna fallen, bezw. die Umwandlung der alten Apsis in ihre jetzige Gestalt. Daß dieser Anbau schon seinem Grundrisse nach einer jüngeren Zeit angehört, haben die Ausgrabungen bewiesen. Aus der Uebereinstimmung der Inkrustation der umgewandelten Tribuna mit dem übrigen polychromen Teile des Rauminnern, sowie aus der ebenfalls zweifarbigen Behandlung des Gebälkes geht rückschließend hervor, daß auch die Inkrustation der sieben Untergeschoßwände einer späteren Zeit zuzuschreiben ist und nicht der der Erbauung. Wäre die Inkrustation der Tribunawand lediglich eine Nachahmung dieser Bekleidung, so hätte jedenfalls eine abweichende Behandlung des Gebälkes wie jene Zweifarbigkeit nicht stattgefunden. Allein die Annahme, daß es sich hier aus einem veränderten Stilgefühl heraus um eine einheitlich durchgeführte Restauration handelt, die in gleicher Weise das Gebälk wie auch die Wände der Tribuna und des eigentlichen Baptisteriums umschließt, löst das Rätsel dieser auffallenden Erscheinung. Der stilistischen Beweisführung über das Vorhandensein zweier sich klar voneinander abhebenden Stilperioden, tritt die Baugeschichte ergänzend bei. Jedenfalls ist hierdurch die Möglichkeit der Errichtung des ganzen Baptisteriums im XI. Jahrhundert endgültig in das Reich der Fabel verwiesen. Zwar finden wir bei Richa eine Notiz aus dem Jahre 1202: «la scarcella o tribuna si principiò,»[1] die auf verschollene «Ricordi» von C. Strozzi zurückgehen soll. Doch ganz abgesehen von der Unzuverlässigkeit dieser Nachricht, werden wir bei der Untersuchung der Außenarchitektur des Baptisteriums finden, daß an der Fassade der Tribuna tatsächlich im XIII. Jahrhundert gearbeitet worden sein muß. Hierauf mag sich daher recht wohl die Notiz Richas beziehen. Die innere Bekleidung der Tribunarückwand unterscheidet sich in nichts von der Inkrustation des eigentlichen Baptisteriums. Wir finden die gleichen viereckigen Felder mit den übereck gestellten Quadraten, dem Wechsel von breiter, sozusagen roher, wie auch schmaler Felderrahmung, z. T. primitiv ornamentiert, ganz wie in dem Hauptraume. Trotz eingehaltener Symmetrie ist auch in der Tribuna irgendwelche harmonische Teilung nicht bemerkbar. Hätten wir es in der Tat mit einer späteren Nachahmung der Inkrustation des Hauptraumes zu tun, so müßte auch die Einheitlichkeit des Ent-

[1] Giuseppe Riccha, Notizie istoriche delle chiese fiorentine. Firenze 1754–1762, Bd. V, S. XXXIII.

wurfes in den Tribunawänden eine größere sein, ähnlich der Ausführung an der jüngeren Außenfassade; tatsächlich steht der Reichtum von Einzelheiten fast hinter dem Schmuck der Wände des Untergeschosses zurück. Um wie viel einfacher ist die Fassade der Kathedrale von Empoli gehalten, um wie viel klarer und einheitlicher trotz des dekorativen Reichtums das Rauminnere der Basilika von San Miniato al Monte! Nirgends ist in den jüngeren Bauten der fortlaufende Rhythmus der Felderteilung unterbrochen, alles ist nach einem bestimmten Entwurfe gearbeitet und läßt das unreife in der planlosen Inkrustation der Tribuna des Baptisteriums recht überzeugend zutage treten. Und wie auffallend ist es, daß in San Miniato, der reiferen und späteren Schöpfung das runde Fensterauge der Tribuna wiederkehrt! Es trägt die gleiche starke Leibung mit der typischen Aussparung nach oben. Und nicht ist etwa die Maueröffnung der Tribuna eine spätere Zutat. Die schwarze Inkrustation schließt sich enge dem Fensterrand an und ist uralt, während sich die spätere Bekleidung der Außenseite nicht mit dem Auge abfinden konnte, das in höchst störender Weise den Fries unterbricht. — So stellt die Inkrustation der Innenfassade des Baptisteriums, einheitlich über den ganzen Raum einschließlich der Tribuna verteilt, eine wichtige Stufe der Entwicklung dar, die in vielen Einzelheiten die vollendete Wirkung von San Miniato vorbereiten hilft.

So sehr stilistische Erwägungen, wie auch baugeschichtliche Indizien für die nahe Verwandtschaft der Inkrustation des Baptisteriums und der Bautengruppe, wie Empoli und San Miniato sprechen, verharrt Nardini unerschütterlich auf seiner Ueberzeugung von der altchristlichen Herkunft des Ornamentes. Zwar vermag er die bauliche Veränderung der Tribuna nicht zu leugnen, setzt sich jedoch mit der Annahme von «una ripresa delle forme, delle linee e dei mateririali preessistenti»[1] mit einer außerordentlichen Kühnheit über alle Schwierigkeiten hinweg. Soweit mit dieser Behauptung der stilistische Zusammenhang der zweifarbigen Innendekoration von Wänden und Tribuna betont ist, wird Nardini keiner Einsprache begegnen. Jedoch dem Erbauer der Tribuna im XI. Jahrhundert eine dem innersten Wesen nach getreue Wiederholung altchristlicher Verzierungskunst zuzuschreiben, widerspricht, ganz abgesehen von dem bedenklichen Irrtum in der Zuteilung des Stiles, allen Gepflogenheiten, die uns aus dem Mittelalter bekannt sind. Eine derartig raffinierte Stilfälschung ist erst ein Ergebnis unserer heutigen Kultur, soweit diese gutwillig oder nicht glaubt, auf eine selbständige Kunstbetätigung

---

[1] Nardini, a. a. O. S. 95.

verzichten zu müssen. — Ueber das Unnatürliche der einer älteren Anlage vindizierten Säulenstellung, wie es in einem Schema von Nardini aufgezeichnet ist (Abb. 3), haben wir am Schlusse unserer Ausführung zu dem Grundriß des Baptisteriums alles Nötige gesagt. Es bleibt noch übrig hervorzuheben, daß sich Spuren unmittelbar langobardischen Einflusses in architektonischen und dekorativen Einzelheiten nicht feststellen lassen. Die mehr als 200 jährige Fremdherrschaft hat somit in der Anlage und Ausschmückung des Baptisteriums keine Spuren hinterlassen. Wir werden zum gleichen Ergebnis nach Prüfung der übrigen Geschosse wie auch der Außenfassade kommen. Die Tatsache, daß ein so umfangreicher Bau, der den Namen des höchsten Schutzheiligen der Eroberer trägt, in der Hauptstadt des von ihnen errichteten Herzogtums Tuscien liegt und keine Einflüsse der germanischen Eindringlinge aufweist, sollte allein schon das Urteil derer bestimmen, die von einer langobardischen Gründung nicht loskommen können.

Zu dem zweiten Geschoß führen schmale Wendeltreppen empor. Sie sind in den beiden Eckpfeilern zur Seite des alten Haupteinganges auf der Ostseite gegenüber dem Altar eingebaut (Abb. 13). In dem gemauerten Pfeiler emporsteigend, hat der Treppenlauf nicht die für ein bequemes Vorüberschreiten nötige Breite. Ebenso fehlt es an der Beleuchtung, so daß die Benutzung des Obergeschosses als Matroneum vollkommen ausgeschlossen ist. Die einzelnen Stufen sind, von späteren Ergänzungen abgesehen, tief in das Mauerwerk eingelassen und mit den Steinlagen organisch verbunden. Man sieht auf den ersten Blick, daß die Lauftreppe zur Mauerwand gehört, d. h. mit dem ganzen Bau gleichzeitig ausgeführt worden ist. Die Austrittstufe mündet unmittelbar in den schmalen gangartigen Raum, der sich hinter der Galerie des Geschosses hinzieht. Hübsch hat für die Bekleidung der Fassade der «Loggietta» eine Theorie aufgestellt, die wir uns in der Hauptsache zu eigen machen, ohne uns jedoch auf Einzelheiten seines Rekonstruktionsversuches einzulassen. Den alten Oeffnungen, die in Uebereinstimmung mit der Geschoßdecke die Form eines einfachen Bogens hatten (Abb. 14), sind in jüngerer Zeit jonische Säulchen und einmal gekuppelte Bogen vorgeblendet worden [1]. Allein, daß die Aenderung im «Geschmack der Frührenaissance» geschehen sei, ist einer der vielen Irrtümer, die sich infolge ungenügender Stilkenntnisse in das Werk des verdienstvollen Architekten eingeschlichen haben. Eine Berufung auf Villani ist immer ein schwaches Zeugnis. Hätte sich Hübsch ein wenig mehr mit den Einzelheiten der inneren und äußeren Ausschmückung des Baptiste-

[1] Hübsch, Altchristliche Kirchen, a. a. O. Sp. 43.

riums befaßt, so wäre es ihm nicht entgangen, daß wir es hier mit Formen und Motiven zu tun haben, die dem Kunstgefühl des ausgehenden 13. Jahrhunderts verloren gegangen bezw. von ihm noch nicht zurückgewonnen waren. Nardini hält natürlich auch für die Verblendung der «Loggetta» an dem altchristlichen Ursprunge fest[1]. Zum Beweise führt er die Behauptung an, die äußeren Fenster einer jeden Seite des Oktogons seien nicht auf die von Hübsch vorausgesetzten einfachen Bogenöffnungen gerichtet, sondern auf den Außenbogen der gekuppelten Reihe. Eine genaue Prüfung ergibt jedoch, daß die Lichtdurchlässe des Geschosses

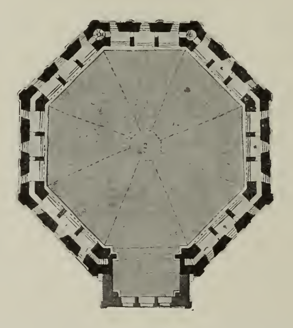


Abb. 13. Grundriß des mittleren Geschosses im Baptisterium nach Hübsch.

auf die dreifache vertikale Teilung der Außenmauer gerichtet sind (Abb. 15). Dem Erbauer muß es außerordentlich auf eine genaue Einhaltung der Mitte angekommen sein. Rücksichtslos hat er zu diesem Zweck, wenn es nötig war, das Mauerwerk der Eckpfeiler innen herausgebrochen, um anderseits auch nicht das volle Einströmen des Lichtes zu verhindern. An keinem Orte jedoch ist eine genaue Einstellung auf die Außenbogen der gekuppelten Oeffnungen nachweisbar.

Nicht besser sieht es mit den übrigen Einwänden Nardinis aus. Daß die gekuppelten Oeffnungen nicht durch einen Blendbogen zusammengefaßt sind, mag auf den ersten Blick hin befremdlich erscheinen. Doch ist das kein Kriterium für das hohe Alter der Inkru-

[1] Nardini, a. a. O. S. 34.

station. Denn ebenso, wie man schon in altchristlicher Zeit in Ravenna wie auch in Rom gekuppelte Fenster und Loggien durch einen übergeordneten Bogen dekorativ enger aneinander schloß, hat man noch im 12. und 13. Jahrhundert mitunter die scheitrechte Durchführung von Fensterbogen vorgezogen. Wenn der Wiederhersteller des Baptisteriums im Anfang des 11. Jahrhunderts das obere Feld quadratisch einteilt, trotzdem er wahrscheinlich durch das Vorbild von San Giovanni in Fonte zu Ravenna zu den hübschen jonischen Säulchen und den gekuppelten Verblendungen veranlaßt wurde, ohne den übergeordneten Blendbogen nachzuahmen, so werden ihn innere Gründe

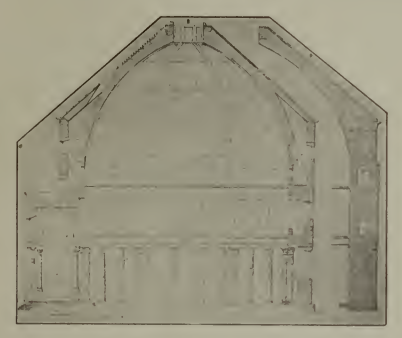


Abb. 14. Rekonstruktion des Innenraumes im Baptisterium nach Hübsch.

hierzu veranlaßt haben. Und diese sind in der Tat gegeben. Die quadratische Dekoration der Oberwand in den einzelnen Loggien schließt sich der allgemeinen Verwendung geometrischer Motive auf das engste an. Erscheint demnach Nardinis Behauptung mit Rücksicht auf den einheitlichen Charakter in der Komposition der Inkrustation in hohem Maße anfechtbar, so genügt der Hinweis auf das Fehlen eines geeigneten Widerlagers für den übergeordneten Blendbogen — die Pilaster sind ja auch nach Nardinis Meinung uralt — um ebenso dem Techniker die Unhaltbarkeit von Nardinis Annahme darzutun. Noch ein Wort zu der Behauptung, es kämen jonische Kapitellformen in der romanischen und gotischen Kunst nicht vor[1]. Gewiß treten diese auch im Mittelalter nur vereinzelt auf, doch haben

[1] Nardini, a. a. O. S. 37.

sich, um ein Hauptbeispiel zu nennen, die Cosmaten der jonischen Säulen noch im Anfang des 13. Jahrhunderts in der Kathedrale zu Cività Castellana bedient. So sinken die Widerlegungen Nardinis in nichts zusammen, und wir kommen, soweit wir an dem 11. Jahrhundert festhalten, der Wahrheit über die dekorative Ausschmückung des Baptisteriums um einen Schritt näher. —

Hübsch, der die Verblendung der Frührenaissance zuschreibt, hat zur Bekräftigung seiner späten Datierung die Form des Kämpfers über den jonischen Kapitellen der kleinen Säulchen herangezogen [1]. Nun ist es richtig, daß die Frührenaissance die Kämpferplatte stark ausladend wiedergibt. Das scheint uns aber im Baptisterium nicht der Fall zu sein. Wir halten eine spätere Kämpferform von der restaurierten Vorhalle der Pfarrkirche zu Cercina daneben, woraus sich die gedrungene Ausbildung dieses Baugliedes in dem Baptisterium recht gut erkennen läßt (Abb. 16 u. 17). Uns ist aus der Frührenaissance kein Beispiel bekannt, das nach dem Vorbilde in dem Baptisterium die reduzierte Würfelform eines Kämpfers so offensichtlich hervortreten läßt. Das durch die Gotik zur Aufnahme schlankerer Zierformen geläuterte Kunstgefühl war gar nicht imstande, ein so schwerfälliges Bauglied herstellen zu können. Noch befremdlicher ist es aber, daß sich Hübsch nicht durch die Verkümmerung der Deckplatte in seinem Urteile bestimmen ließ. Während die Renaissance die Deckplatte als selbständiges Bauglied betont, sinkt diese im Baptisterium zu einem Bestandteile des Kämpfers herab. Hier lebt noch die altchristliche Ueberlieferung fort, die den Kämpfer als Mittelglied einführt, um den Mauerdruck nicht unmittelbar auf das Kapitell wirken zu lassen. Doch ist die plumpe Form, wie sie die hübsche Fensterverkleidung von San Giovanni in Fonte in Ravenna verunziert, gemildert und nähert sich in auffälliger Weise den Kämpferplatten von Santi Apostoli und der Basilika von San Miniato, die für das 11. Jahrhundert gesichert ist. Auch die trompetenartige Form der seitlichen Polster im Baptisterium mit der kaum angedeuteten Einschnürung erinnert mehr an ein schlechtes Vorbild aus spätchristlicher Zeit, denn an die Antike. Wir verweisen auf die Abbildung, die den Unterschied in der Auffassung deutlich erkennen läßt. Mag auch die Nachahmung eines Pflanzenmotivs nicht im Sinne der klassischen Kunst gehalten sein, so stellt doch die stark eingezogene Form des Polsters eine Ausführung dar, der man in der Renaissance niemals, in der christlichen Kunst aber wiederholt begegnet. Die Entwicklung des Kämpfers zur Zeit der Früh-

---

[1] Hübsch, Altchristliche Kirchen, a. a. O. Sp. 43.

renaissance können wir an zwei ausgezeichneten Beispielen verfolgen. Am Palazzo Strozzi zu Florenz ist der Aufsatz nichts als ein verkümmertes Glied des verkröpften Gebälkes, wie auch in der Kirche Santa Maria de' Servi zu Siena ein Teilstück des stark ausladenden Architravabschlusses mit darüberruhendem Fries. Wo immer die Renaissance auftritt, war sie stets bemüht, altchristliche Details nach Möglichkeit durch abgewandelte Bauformen der klassischen Zeit zu ersetzen. In Toskana, wo die antike Kunst früher zu neuem Leben erweckt wurde als in dem übrigen Italien, ist das Nebenhergehen römischer und altchristlicher Baumotive besonders deutlich zu beobachten. Mit dem Auftreten der Gotik verschwinden die letzteren, um zur Zeit der Renaissance nicht mehr klar erkenntlich hervorzutreten. —

Die technisch gute Ausführung der Kapitelle, insbesondere der scharfe Meißelschnitt schließt die Hand eines Florentiner Steinmetzen aus dem 11. Jahrhundert nicht aus. Wir werden gleich sorgfältige Ar-

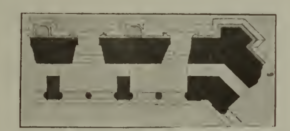


Abb. 15. Teil des Grundrisses im mittleren Geschoß nach Hübsch.

beit, die auch schon Rivoira für den romanischen Zeitraum aufgefallen ist [1], in der Kirche von San Miniato noch kennen lernen. Von den kleinen Säulen der «Loggetta» sind fünf aus Cipollino, die übrigen aus Brecciengestein. Die Kapitelle und die Verblendung der Bögen sind aus verde di Prato, die profilierten Kämpfer mit ihrem leicht abfallenden Karnies aus weißem Marmor. Breit zieht sich um die hohen Kämpfer entweder eine Eierstableiste oder eine Blattwelle hin. Die flaue Ausführung des Eierstabes, der unter einem breiten Rande in seiner verkümmerten Form kaum noch erkennbar ist, genügt auch der Meißelarbeit nach noch nicht, um als eine Arbeit der Frührenaissance angesprochen zu werden. Noch typischer ist die Fortbildung des Eierstabes an dem Kämpfer in einem anderen Beispiele. Hier wird die Pfeilspitze zur eigentlichen Krone eines Blütenkelches, unter dem der Eierstab als ein sekundäres Füllglied hervortritt. Aehnlichen Spielereien begegnet man auch an anderen Denkmälern der romanischen Kunst, wie etwa in San Miniato an den Gewän-

[1] G. T. Rivoira, Le origine della architettura lombarda. Roma 1901, S. 233 und 249.

den der Aedikula. In keiner Weise der Formensprache der Frührenaissance entsprechend ist auch die zur Akanthusfolge umgewandelte Herzblattwelle, so daß wir alles in allem Hübschs Behauptung als durchaus irrig bezeichnen müssen. Nicht der Schatten eines Beweises läßt sich finden, daß die Konstruktion der «Loggetta» dem 15. Jahrhundert angehört. — Die Bekleidung der Bogenleibungen mit grünem Marmor verleiht den Arkaden selbst eine etwas schwere Wirkung, die auch nicht durch das leuchtende Her-



Abb. 16. Jonisches Kapitell der „Loggetta“ im Baptisterium.

vortreten des Kämpfergliedes gehoben wird. Der anmutigen Heiterkeit von San Miniato steht in der Innendekoration des Baptisteriums, und das gilt für alle Einzelheiten, in der breiten, oft geradezu aufdringlichen Art des Ornamentierens eine zu düsterer Schwermut neigende Auffassung entgegen. Der Gegensatz zwischen dem antiken reizvollen Gebälk und der ernsten Harmonie der Inkrustation des Baptisteriums ist durch den Zeitunterschied bedingt. Die Rückkehr zu größerer Anmut in der Ausbildung der Details, wie sie uns in San Miniato entgegentritt, bekräftigt die Annahme, daß die Innendekoration des Baptisteriums älter ist. —

Zweifarbig inkrustiert sind auch die Pfeiler zwischen den Pilastern, die Zwickel des Triumphbogens, wie auch die Aufmauerung über den gekuppelten Bogen. Auf das peinlichste wird Rücksicht auf die Pilasteranordnung genommen. Der starre Auftrag primitiver geometrischer Figuren über den Arkaden des Untergeschosses erfährt durch streng symmetrische Anordnung in quadratische Felder eine wohltuende Abwandlung. Doch beschränkt sich die Darstellung nicht allein darauf, die Teilung der Quadrate zu variieren,



Abb. 17. Jonisches Kapitell in der Vorhalle der Pfarrkirche von Cercina.

es treten auch gegenständliche Motive hinzu, die dem altchristlichen Bilderkreise entnommen sind. So finden wir flache Gefäße und zierliche Amphoren, Symbole jener Apostel, die voll sind von dem Wasser des Lebens, doch greift die Inkrustation nicht wie in San Miniato organisch ineinander. Auch darf nicht geleugnet werden, daß die Pilaster mit ihren zarten Basen und Kapitellformen von den breitgerahmten Feldern erdrückt werden. Die Jahrhunderte, die zwischen der Errichtung der Täuferkirche und seiner späteren Inkrustation liegen, hat man zu einer höheren geistigen Einheit künstlerisch nicht zusammenfassen können, noch etwa wollen. Es ist nicht die wohlabwägende Hand, die mit Geschick den von der

Architektur zurückgelassenen Flächen nachgeht. Es ist vielmehr ein derbes Zugreifen, ein rücksichtsloses Ausnützen der freien Wandflächen. Man mag das im Interesse der Gesamtwirkung beklagen, die Ehrlichkeit des künstlerischen Schaffens war ein Vorzug vergangener Jahrhunderte.

Die kannelierten Pilaster, die umlaufend die Geschoßfassade gliedern, gehen in den korinthischen Kapitellen auf die Zeit der Erbauung des Baptisteriums zurück. Trotz der übereinstimmenden Stilform weichen einige Kapitelle in den Maßen außerordentlich voneinander ab und legen die Vermutung nahe, daß antike Rudera zur Verwendung gekommen sind. Die zierliche Form des Akanthus, seine scharfgeschnittenen Blattspitzen mit den dünnen Enden, sowie vor allem die auf die Mitte des Eckwinkels gerichtete Volute der oberen Blattreihe, die in geschickter Weise den Druck des Gebälkes aufnimmt, um ihn an den Pilasterschaft weiter zu geben, lassen deutlich die spätrömische Arbeit erkennen. Auch die gerollten Blütenstengel, die sich in freier Stilisierung breit um den mittleren Akanthus legen, schließen die flache Form des Pilaster würdig ab. Alles ist klar durchdacht und entspricht völlig den Anforderungen an das antike Antenkapitell. Wie ganz anders stellt sich die gleiche Arbeit an der Fassade von San Miniato dar! Unter sklavischer Anlehnung an das klassische Vorbild hat der Akanthus seine leicht geschwungene Form eingebüßt, und die Eckvoluten sitzen geradezu ängstlich unter der Deckplatte, die an Tragfähigkeit offenbar verloren hat. Wir erkennen die Hand des nüchternen Nachahmers, der zwar die äußeren Formen sich anzueignen weiß, jedoch nicht in das Wesen der Vorlage einzudringen vermag. Einige Kapitelle im Baptisterium zeigen eine schwächere Hand. Wir halten deren Anfertigung in sehr früher christlicher Zeit nicht für ganz ausgeschlossen. Doch wie dem auch sei, jedenfalls sprechen sie für ein hohes Alter des Baptisteriums. Die Pilasterschäfte, wie die Basen dagegen, gehören einer Restauration des 15. Jahrhunderts an. Darauf verweist schon die reduzierte Zahl von sechs Kannelüren, wie auch die fast durchlaufend gleichmäßige Abmessung der Schäftestücke. Eine antike Herkunft ist, von der ausgezeichneten Beschaffenheit abgesehen, unmöglich, da die untere Hälfte des Schaftes aus einem Stück besteht, und die Pfeifen in den Kannelüren auf das genaueste der vorgeschriebenen Höhe von einem Drittel der ganzen Schaftlänge entsprechen. Somit müssen die Pilasterschäfte für diese Stelle angefertigt worden sein. Auch hier ist ein Vergleich mit San Miniato lehrreich, wo die Kannelierung der Pilaster an der Außenfassade, die ohne Zweifel dem romanischen Zeitraume angehören, siebenfach ist, und die Pfeifen an Höhe hinter der Anforderung klassischer Bauweise zurücktreten.

Um die Wende des 13. Jahrhunderts wurde die reiche Wandbekleidung des Umganges angelegt. Es ist die Zeit der zweiten umfangreichen Erweiterung des Ausschmuckes im Baptisterium, die mit der Herstellung des Kuppelmosaiks ihren Abschluß fand. Auf einen Zusammenhang mit der Bekleidung der Außenpfeiler verweisen die schwarzweißen Streifen der Wölbung hin. Die naturalistische Wiedergabe der einzelnen Tiere in der Dekoration (Taf. 6, Fig. a), die bewegte Auffassung, sowie eine gesteigerte Ausdrucksfähigkeit, die sich oft in glücklichster Weise den vorhandenen Raumdispositionen anzupassen versucht, sind Erscheinungen, die das Kunstgefühl zu Florenz um das Jahr 1300 in einem außerordentlich günstigen Lichte erscheinen lassen. Eine Komposition, wie wir sie auf Taf. 6 in Fig. b und c zur Wiedergabe bringen, gehört zu dem besten, was uns von spätromanischer Zierkunst bekannt ist. Das Spiel mit sieben Kreisen auf so engem Raum zusammengedrängt, dünkt einen geradezu verwegen, und doch liegt dieser Anordnung eine kunstsinnige Beobachtung zu Grunde. Die strenge Symmetrie, die in einer Komposition von fünf Kreislinien gegeben gewesen wäre, ist auf das glücklichste durchbrochen. Die eintönig wirkende Umrandung ist durch die angeschnittenen Kreise in Zwickel aufgelöst, die unter sich ein neues, sehr dekoratives Element bilden. Und wie geschickt ist die Aufstellung der Tiere gleichmäßig in den Diagonalen angeordnet. Dabei ist die Durchbildung der Tiere, insbesondere der Hähne trotz ihres flächenartigen Charakters von großer Lebendigkeit. Auch die mit Kelchblumen gefüllten Sterne erhöhen gleichmäßig den guten Gesamteindruck der Wandfüllung. Einfachere Motive, auch nicht in der Ausführung auf gleicher Höhe, zeigt die Abbildung 16. Sie mag die unterschiedlichen Hände, die an der Ausschmückung beschäftigt gewesen sind, beweisen. Ein tolles Linienspiel atmet die Wandbekleidung auf Taf. 6 in Fig. d, die sich leider nicht in ihrer vollen Höhe aufnehmen ließ. Vielfach verweisen Reminiszenzen in vergangene Jahrhunderte zurück. So bemerken wir über der Austrittstufe der Wendeltreppe die Kandelaber altchristlicher Zierkunst, in den Bogenfeldern finden sich Amphoren und Tauben, die von dem Wasser des ebens trinken, alles echt altchristliche Motive, worauf die Künstler im Einklang mit der übrigen Dekoration nicht verzichtet haben. In einem Bogenfelde, für eine photographische Aufnahme ohne Gerüst nicht erreichbar, überrascht uns ein langstieliges Pflanzenornament, das in der Komposition den Vergleich mit den besten neuzeitlichen Entwürfen ostasiatischen Charakters ehrenvoll aushält. Wäre nicht eine gewisse Unfreiheit der Zeichnung zu erkennen, niemals würde man versucht sein, an eine Arbeit des späten Mittelalters zu glauben. Es kann nicht unsere

Aufgabe sein, sich in Einzelheiten zu verlieren, die weit über den Rahmen dieser Untersuchung hinausgehen. Die Ausschmückung des ersten Stockwerks im Baptisterium hat sich in ihrer willkürlichen Form vollständig von der Architektur befreit; sie steht daher auch ihrem innern Wesen nach am Ende des von uns behandelten Zeitraumes. —

Den Abschluß des zweiten Geschosses bildet ein zweifarbiges Gebälk, das wieder aus Architrav und Fries besteht, analog dem unteren Geschoß. Ueber den Faszien zieht sich ein musivisch verzierter Fries aus dem XIII. Jahrhundert hin; dagegen ist der Gesimsabschluß mit seinem engstehenden Zahnschnitt und dem kräftig herausgebrachten Eierstab erst im Jahre



Abb. 18. Grundriß des Obergeschosses im Baptisterium nach Hübsch.

1471 hinzugefügt worden[1]. Die Ausladung ist, dem Charakter eines Gurtgesimses entsprechend, unbedeutend. Diese geringe formale Betonung eines Widerlagers an dem Uebergang zur Attika und Kuppel, läßt für das ruhig emporgleitende Auge die Konstruktion des Gewölbes nur um so kühner erscheinen. Die eigentliche Höhenwirkung wird zwar wie im Pantheon etwas beeinträchtigt, doch macht sich in dem Baptisterium bereits eine Abkehr des Raumsinnes bemerkbar. Während in dem Pantheon Innenweite und Höhe kaum einen Unterschied aufweisen, hat sich nunmehr das Verhältnis zu Gunsten der größeren Höhe verschoben und wird der Grundsatz der Raumtiefe auch optisch betont. Und dieser Entwicklung ist der Zentralbau treu geblieben, unter völligem Verzicht auf die einfache Rotunde, die zu Kultzwecken bald ganz ungeeignet war.

[1] Frey, a. a. O. Bd. I, S. 345, Reg. 108.

Zu der Attika ist am Ostportale nur die im rechten Eckpfeiler befindliche Wendeltreppe fortgeführt (Abb. 18). Es sind jedoch zur Seite der Tribuna zwei weitere Treppenläufe angebracht, die einen bequemen Zugang nach oben ermöglichen. Nach dem Innenraum gewendet ist die Höhe des Aufsatzes durch ein schmales Gesims kenntlich gemacht. Im übrigen laufen kassettenartige Felder die Wände des Oktogons entlang; sie haben aber nicht mehr gleich ihrem Vorbilde im Pantheon eine Fortsetzung in der Richtung der Kuppelhöhe gefunden. Nachdem die alten Füllungen herausgenommen und dafür Mosaikportraits Eingang gefunden haben, versehen die Felder gegenwärtig mit ihrer schwarzweißen

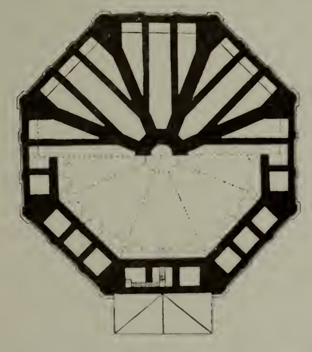


Abb. 19. Konstruktion der Zungen in der Kuppel des Baptisteriums.

Inkrustation den Dienst einer Bildeinfassung. Die Profilierung dieses Rahmens mit dem starren Wechsel von Nuten und Stäbchen, ohne Zierglieder noch Leibung, zeigt, daß es sich nicht um eine geistlose Nachahmung der Kassettenfelder des Pantheons gehandelt haben kann. Was auch immer vorher in den Füllungen gewesen sein mag, die Anbringung von Bildnissen zur Belebung der Aufmauerung war ein altchristlicher Gebrauch und von Anfang an in dem Baptisterium vorgesehen. Wir haben für das Geschoß mit Rücksicht auf den obersten Gesimsabschluß an der Bezeichnung einer Attika festgehalten, obgleich dieser Teil des Baptisteriums infolge der Neigung bereits einen Bestandteil der Kuppel bildet. Das Auflager der inneren Kuppelschale liegt in der Höhe des Geschoßbodens.

Unter den mannigfachen hochinteressanten Bauteilen des Baptisteriums hat bis heute die Bedachung die Aufmerksamkeit in hervorragendem Maße in Anspruch genommen (Abb. 19). So uralt der Kuppelbau ist — den Assyriern und dem rätselhaften Volke der mykenischen Periode war er ebensowohl bekannt wie den Etruskern — hat er doch in konstruktiver Hinsicht bis in die römische Kaiserzeit hinab kaum eine grundlegende Veränderung erfahren. Von welch geringer Bedeutung der Rundtempel im späteren Griechenland gewesen ist, erhellt schon die Tatsache, daß Pausanias unter den 713 Tempeln, die er kennt, keinen Rundbau aufführt[1]. Erst die Zeit des mittleren Kaiserreiches brachte in dem römischen Gewölbebau eine Wandlung hervor, die sich in der Hauptsache in der mannigfachen Verwendung verschiedener Deckenformen zeigt. Wölbungen von der gewaltigen Ausdehnung wie in der Maxentius-Basilika zu Rom werden durch Strebepfeiler verstärkt, ebenso das durch Nischen und Fensteröffnungen geschwächte Mauerwerk des Tempels der Minerva Medica, ohne daß sich jedoch eine entscheidende Wendung in der Auflösung der Mauermassen durch die konstruktive Heranziehung von Säulen und Pfeilern vollzieht. Das Wesen des Zentralbaues war in dem Dominieren der Mittelachse erkannt, die volle Harmonie von Raumbildung und Konstruktion zu erreichen, blieb jedoch der altchristlichen Kunst vorbehalten. Und doch sind die erforderlichen Elemente des Fortschrittes in der Baukunst der spätrömischen Kaiserzeit, soweit die Zentralanlage in Frage kommt, vorhanden. Schon begegnet uns in dem Dianatempel der altrömischen Bäderstadt Bajae, wenn auch noch sehr flach in der Form, das spitzbogige Gewölbe. Ein leichtes Material, wie Backstein und Tuffkalk, unterstützte die Bestrebungen, ohne Lehrgerüst mit Hilfe eines ansteigenden Bogens bei der Mauerung der Kuppel auszukommen. Eine sachgemäße Behandlung des Kalkes war nach Vitruvius und Plinius den Römern wohl bekannt und gab dem Mauerwerk jene Festigkeit, die in zahllosen Denkmälern den Angriffen der Natur wie der Menschen bis in die Gegenwart hinein widerstanden hat. Doch ist man den statischen Schwierigkeiten durch eine übermäßige Stärke der Stützmauern aus dem Wege gegangen. So scheint die römische Baukunst in konstruktiver Beziehung für die Kuppel des Baptisteriums nicht unmittelbar vorbildlich gewesen zu sein. Spuren verweisen uns nach dem Osten, nach Kleinasien, das für den altchristlichen Kirchenbau von Tag zu Tag an Bedeutung gewinnt. Die spitzbogige Kuppel ist uns in dem holz-

---

[1] Aristide Nardini-Despotti, Della Razionalità architettonica. Firenze 1853, S. 18, Anm. 1.

armen Lande, das' eine Lösung finden mußte, um ohne kostspieliges Lehrgerüst auszukommen, aus zwei interessanten Beispielen bekannt. In dem an anderer Stelle bereits angeführten Briefe des Kirchenvaters Gregor von Nyssa setzt der Beschreibung des Martyriums nach über dem Tambour des Oktogons an ein «στρόβιλος κωνοειδής, τῆς εἰλήσεως τὸ σχῆμα τοῦ ὀρόφου εκ πλατέος εἰς ὀξὺν σφῆνα [spitzem Keil] καταπλειούσης» [1]. Nach Strzygowski kann die philologische Prüfung des Wortlautes keinen Zweifel über die spitze Form der Kuppel lassen. Fügt man noch hinzu, daß ein rundes Auflager über achteckigem Grundriß an kleinasiatischen Kuppelbauten weit verbreitet gewesen ist, so erklärt sich auch der Vergleich mit der Form eines Keiles. Ob nicht die Wölbung spitzbogig verlief, darf zum mindesten in Frage gestellt werden. Die in frühchristlicher Zeit vielfach zur Verwendung gelangende Kuppelmauerung vermittels vorgekragter Steine legte die Form einer Wölbung nahe, die wie die spitzbogige gefälliger in dem Aussehen und weniger schwierig in der Konstruktion als die rein keilförmige war. Vorausgesetzt muß natürlich werden, daß die statischen Verhältnisse die Vergrößerung der Druckmasse erlaubten. Ein weiteres Beispiel ist in der heute noch vorhandenen Kirche des heiligen Georg zu Ezrah gegeben, dem alten Baptisterium aus dem Jahre 515 [2], dessen «forme ovoïde est très originale et rapelle les monuments de l'Asie centrale [3]». Obschon die Datierung der Kirche des heiligen Georg nicht unangefochten ist, herrscht über die Gründung in altchristlicher Zeit kein Zweifel. Es fehlt somit nicht an Vorbildern, die dazu dienen, über die Herkunft der spitzbogigen Form der Kuppel Licht zu verbreiten.

Doch keines der genannten Beispiele war geeignet, die Konstruktion der Doppelkuppel des Baptisteriums vorzubereiten. Daher schloß die Entwicklung im Orient in der Hauptsache mit der Wölbung der Hagia Sophia in Konstantinopel ab. Anders im Westen. Hier war die Gewohnheit, die Kuppel der Kirche noch mit einem Schutzdache zu versehen, allgemein verbreitet und es ist naheliegend, diese Tatsache mit der Anlage in Florenz in Verbindung zu bringen. Doch genügt auch diese Uebereinstimmung rein äußerer Natur keineswegs, um die überraschende Fortentwicklung in dem konstruktiven Gerüste der Kuppel des Florentiner Baptisteriums zu erklären. Die zweite Bedachung über der Kuppel der Zentralbauten des Abendlandes ist kein eigentliches konstruktives Element. Erwägungen verschiedener Art mögen den Baumeistern der konstantinischen Zeit Veranlassung zu einer Dachausbildung gegeben haben, die weder im Osten

[1] Strzygowski, Kleinasien, a. a. O. S. 79.
[2] Edouard Corroyer, L'architecture romane. Paris 1888, S. 77.
[3] M. de Vogüé, Syrie Centrale. Paris 1865, S. 61.

noch in Italien vorgebildet gewesen ist. Statische Bedenken sind jedoch die erste Ursache zu einer höheren Hinaufführung der Umfassungsmauern nicht gewesen. Hob auch immer der verstärkte Erddruck in etwas die Gefahr der Ausbiegung auf, so war doch wieder ein Nachgeben der Mauerstütze trotz ihrer Mächtigkeit zu befürchten. Vor allem wird die bauliche Tradition des römischen Satteldaches nachgewirkt haben, womit man schon das Gußgemäuer der alten Rundbauten abgedeckt hatte. Die letzte Entscheidung haben freilich ästhetische Bedenken gebracht. Man suchte die Harmonie des Außenbaues nicht zu stören, oder in die Augen fallende Unschönheiten zu verbergen. Das zeigt sich vor allem in Nocera, an dem alten Baptisterium Santa Maria Maggiore. Gerade hier sind die statischen Verhältnisse der Aufhebung des Seitenschubs infolge der Wandstärke über dem Säulenkranz wie auch der Zungen, die zu der Umfassungsmauer des Umganges hinüberleiten, so außerordentlich günstig, daß die Höherführung der innern Mauer mit Rücksicht auf die Säulenstützen und die zu tragende Belastung geradezu als überflüssig angesehen werden muß. Die unschöne Form der flachen Kuppel, deren Wirkung auch im Innern durch die Einknickung in Frage gestellt ist, dem Auge des Außenstehenden zu entziehen, hatte man sich zur Konstruktion einer zweiten Bedachung entschlossen. Am zutreffendsten zeigt sich jedoch der rein ästhetische Einfluß in der Bedachung von San Vitale zu Ravenna. Der berühmte Zentralbau will uns ohne diese Konstruktion nach außen hin überhaupt nicht denkbar erscheinen. Dagegen ist der geschlossene Dachstuhl des altchristlichen Langhauses nicht vorbildlich gewesen. Es gab keine geschnitzten Kassettendecken vor den Unbilden der Witterung zu schützen, noch war es nötig, die für Zentralbauten unschöne Form eines flachen Daches in den Umrissen verschwinden zu lassen. Wenn nun die obere Kuppelschale unerwartet ein so wichtiges Glied in der Konstruktion der Kuppel wird, müssen doch die Vorbilder anderwärts gesucht werden, und wir glauben, sie wiederum in den römischen Denkmälern, wie vor allem dem Pantheon, sodann aber auch in dem Tempel der Minerva Medica mit seiner Verspannung und Druckverteilung der Gewölberippen gefunden zu haben.

Die massive Konstruktion des Pantheon — worauf wir schon oben hingewiesen haben — mit der typischen Schwächung des Mauerkörpers durch Hohlräume, hatte in dem Baptisterium durch die Auflösung in Wand und Freistützen ihre Fortsetzung gefunden. Dieser grundlegende Unterschied der beiden hochbedeutsamen Bauten kommt am klarsten in der Kuppelkonstruktion unmittelbar über dem Auflager zum Ausdruck (Abb. 20). Wie die massive Wand im Untergeschoß verschwun-

den ist, hat sich in konsequenter Durchführung innerhalb der Bedachung ein Hohlraum gebildet. Eine solche Möglichkeit war im Orient, wo der altchristliche Kirchenbau von dem römischen Massivbau unmittelbar zu dem Umgang und Tambouransatz überging, ausgeschlossen. Im Pantheon ist noch der Mauerkörper massiv, die entlastenden Hohlräume stehen in keiner Beziehung zu einander. Im Baptisterium dagegen ist ein freier Raum geschaffen, der die Kuppel zwischen den Pfeilern in Verbindung mit dem Mauerring in einer Stärke von etwa 340 cm auf-

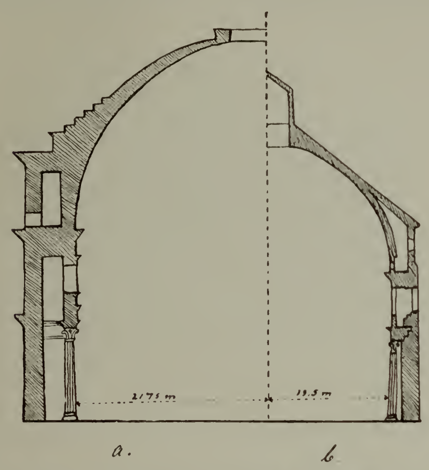


Abb. 20. Querdurchschnitt des Pantheon (a) und Baptisterium (b).

ruhen läßt. Die Bedingungen einer doppelten Kuppelschale waren gegeben, die endgültige Lösung vermittels der 16 Zungen erreicht. In dieser Folgerichtigkeit liegt die volle Begründung für den konstruktiven Zusammenhang von Mauerstütze und Kuppel. Technisch aus einem Guß geschaffen, steht das Gebäude von den Fundamenten bis zum Kuppelschluß auch in seiner Konzeption nach als ein unauflösliches Ganze vor uns. Aus dem Grundriß ergab sich die Konstruktion der Kuppel von selbst. Hätte man ein Kompromiß mit den römischen Vorbildern geschlossen und das Kuppelgewölbe massiv ausgeführt, so wären die Pfeiler zu schwach

gewesen, dem Seitenschub zu widerstehen. Anderseits rief bei dem schmalen Auflager der Hohlraum die Gefahr eines Einknickens der Kuppelschale hervor. So griff man denn auf die eingegossenen Rippen und Verspannungsbogen römischer Zentralbauten zurück. Die Stelle der Rippen übernehmen die 16 Sporen, die das äußere Dach mit der inneren Kuppelschale verbinden. Die Sporen selbst haben eine Stärke von 1 m. Der dazwischenliegende Hohlraum beträgt 1,4 m, während die Umfassungsmauer wieder 1 m stark ist. So stellt die ganze Konstruktion sozusagen einen festen Körper dar, der mit 3,4 m der Ausbiegung widersteht

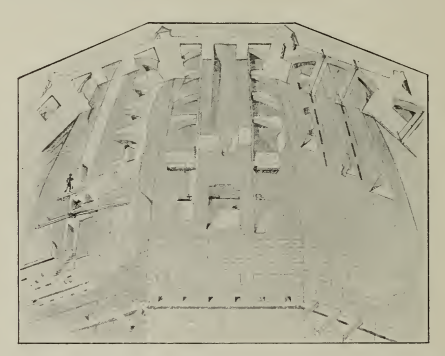


Abb. 21. Konstruktion der doppelten Kuppelschale im Dome von Florenz, nach Durm.

steht und die Kuppelschale vor dem Einknicken bewahrt. Diese Tatsache hat Durm in einer ebenso gründlichen, wie scharfsinnigen Untersuchung festgestellt[1]. Es ist weiterhin ein außerordentliches Verdienst dieses Forschers, den konstruktiven Zusammenhang der beiden Kuppeln von Santa Maria del Fiore und dem Baptisterium zu Florenz dargelegt zu haben. Durch den Wegfall des Tonnengewölbes ist die Verspannung in dem Dome auf Gurtbogen beschränkt, die von den mittleren zu den Ecksporen hinüber reichen (Abb. 21). Durm mag recht haben, daß in dieser Konstruktion die Quergurtbogen nach Zahl und Stärke auf das «notwendigste Maß» gebracht sind[2]. Die größte Bedeutung liegt jedoch

[1] J. Durm, Zwei Großkonstruktionen der ital. Renaissance. Zeitschrift für Bauwesen, Jahrg. XXXVII. Berlin 1887, S. 371.

[2] Derselbe, S. 364.

in der Hinneigung des Aufbaues der Domkuppel zu einem Hängesystem. Während in dem Baptisterium die untere Kuppelschale noch den Dienst eines Auflagers für Sporen und Tonnengewölbe mit versehen muß, hängen in Santa Maria del Fiore Zungen und Kuppelschale in den Quergurtbogen, die sozusagen die seitlichen Streben feststehend gedachter Pfeiler bilden. Die sinnreiche Konstruktion hatte an Einfachheit und Sicherheit gegenüber dem Baptisterium gewonnen, der Weg zur Wölbung der größten Kuppelschale, zu dem St. Peter in Rom, stand offen. Schritt für Schritt kann man so die Entwicklung des Kuppelbaues verfolgen, und es ist kein Irrtum, sondern trifft in der Tat zu, daß «die Elemente, welche die Kunst der Renaissance bedingen, in der römischen Konstruktionsweise bestehen»[1].



Abb. 22. Konstruktion der doppelten Kuppelschale im Baptisterium, nach Durm.

In Form steigender Tonnengewölbe sind die Verspannungsbogen im Baptisterium gemauert. Sie nehmen den Seitenschub der Kuppel auf und übertragen ihn auf die acht Eckpfeiler, deren zuverlässiges Mauerwerk trotz verhältnismäßig schwacher Ausdehnung bis heute jedem Druck widerstanden hat. Ueber dem Umgangsboden, der eine Breite von 122 cm hat, befindet sich in der Höhe von 3,65 m ein vierkantiger Holzring um die innere Kuppelschale gelegt (Abb. 22). Er wurde an jener Stelle angebracht, wo die Mauerung aus gebrannten Steinen die der vorgekragten Macignoquadern ablöst. Diese Art, durch einen Holzring dem immer noch drohenden Seitenschub zu begegnen, ist byzantinischen Ursprungs. Es kommen Holzverankerungen vor, die den ganzen Mantel des Mauerkörpers durchziehen, wie z. B. in dem Oktogon an der Kirche von Dere

[1] Durm, Zwei Großkonstruktionen, a. a. O. S. 356.

Ahsy in Lykien. Allgemein verbreitet war jedoch die Führung von Holzbalken um die Hintermauerung herum. So weit kann kein Zweifel bestehen, daß wir hier eine Anordnung vor uns haben, die spezifisch orientalischen Ursprungs ist. Wir kennen kein zweites Beispiel einer Holzverankerung an italienischen Kuppelbauten des ersten Jahrtausends, und es will uns wenig glaubhaft erscheinen, daß die Langobarden eine so wichtige Konstruktionserweiterung in dem Kuppelbau von Byzanz übernommen hätten. Auch hier wird man einen Faden und nicht den unwichtigsten nach dem Osten zu knüpfen haben, von wo aus dem Abendlande im V. und VI. Jahrhundert ein so großer Reichtum an technischen und dekorativen Einzelheiten zufloß.

Das Mauerwerk des Kuppelganges, wie der Schale selbst, ist von vorzüglicher Beschaffenheit. Die kleinen Handquadern lagerhafter Steine des Macigno werden nur ausnahmsweise noch von größeren Steinen unterbrochen. Der Verband ist, wie auch in den unteren Geschossen, unregelmäßig; jedoch sind die Steine in den Lager- und Stoßflächen, sowie an den Fugenrändern sauber bearbeitet, und die Gleichmäßigkeit des kräftigen Mörtelbandes erweckt den Eindruck einer außerordentlichen Sicherheit in der Struktur des Mauerwerks. Die Gangdurchlässe sind mit schweren Quadern des Alberese, nicht Macigno, wie Durm gesehen haben will [1], abgedeckt. Der Stein ist etwas weicher, wie man an der mehr oder weniger starken Abblätterung ersehen kann. Die Umfassungsmauer ist in der Höhe der Gangdurchlässe um 10 cm übersetzt, um den Sporen der Kuppel in dem unteren Ende ein kräftigeres Widerlager zu geben. Die kleinen Handquader des Macigno sind an dieser Stelle halbrund profiliert, ein Beweis für die liebevolle Sorgfalt, die auch an dem entlegenen Orte in der Ausführung waltete. Die äußeren Lichtdurchlässe waren in alter Zeit bis auf kleine Schlitzöffnungen wohl geschlossen gewesen. Die spätere Erweiterung ist heute noch an dem Nacharbeiten in den Gewänden ersichtlich. Wir glauben, daß die Umänderung mit der großen Restauration aus dem Anfang des XI. Jahrhunderts zusammenfällt. Ganz abgesehen davon, daß die Verhältnisse der Fensteröffnungen stark an die romanische Bauweise Toskanas erinnern, ist auch der Fensterbogen aus grünem Marmor gemauert gleich dem an den Kryptenfenstern von San Miniato. Ein solches Zusammentreffen kann nicht als ein Spiel des Zufalles abgetan werden, und wir sehen in dieser Uebereinstimmung ein wichtiges Kriterium für die mutmaßliche Instandsetzung des Baptisteriums zur Zeit des baulustigen Bischofs Hildebrand. Und wie die bereits erwähnte kaiserliche Urkunde

[1] Durm, Zwei Großkonstruktionen, a. a. O. S. 371.

von der Kanonika des heiligen Johannes bezeugt, daß «sancta dei ecclesia esset diruta et etiam a clericis ibidem servientibus omnino derelicta» im X. Jahrhundert [1], so mag die Kirche des Täufers unter jenen Bethäusern gewesen sein, von denen es in einer Urkunde des eben genannten Bischofs heißt: « . . . atque quae neglecta invenirem, meliorare satagerem» [2].

An der Innenseite des Ganges steigt die Wand der Kuppelschale bis zur Höhe von 3,65 m empor und ist in horizontal geschichteten Macignoquadern aufgemauert. Die Steine der Umfassungsmauer dagegen reichen bis zum Widerlager der äußeren Bedachung. Die obere Kuppelschale, wie auch die ansteigenden Tonnengewölbe der Sporen sind aus gebrannten Steinen hergestellt, die, in der Richtung der Gewölbegraten hochkant geschichtet, in die Mörtelmasse geradezu eingegossen sind. Auch hier kommt dem ausgezeichneten Bindematerial kein geringes Verdienst an der unerschütterten Festigkeit des Kuppelgewölbes zu. Die ganzen Verhältnisse der Druck- und Gewichtsmassen müssen als so ungewöhnlich schwierig bezeichnet werden, daß schon aus diesem Grunde die Konstruktion in langobardischer Zeit als eine meisterhafte Schöpfung anzusehen wäre, zu der alle Voraussetzungen fehlen, geschweige denn ein Analogon vorhanden wäre. Ueberhaupt heißt es den Einfluß der germanischen Eindringlinge doch sehr unterschätzen, wenn man ihrer Herrschaft einen Kirchenbau zuschreiben will, der in der Kühnheit seiner Konstruktion nichts von langobardischem Geiste besitzt, noch in architektonischen Baugliedern oder dekorativen Einzelheiten das plumpe Schalten mit fremden und einheimischen Elementen verrät. Eine Zeit, die Bauwerke von architektonischer Unregelmäßigkeit oder konstruktiver Massigkeit, wie San Pietro in Toscanella, San Salvatore in Brescia, San Martino von Arliano oder den bekannten Rundbau «La Rotonda» in Brescia hervorgebracht hat, fehlt jede schöpferische Kraft, wie sie eine so kühne und folgerichtige Durchführung, wie es die Konstruktion des Baptisteriums ist, zur Voraussetzung hat.

Die heutige Bedachung geht in ihrer wesentlichen Beschaffenheit auf das XV. Jahrhundert zurück. Im Jahre 1444 ließ die Calimala-Zunft Marmor aus Lucca kommen «per ricoprire S. Giovanni, la parte che fa bisogno» [3]. Die Erneuerung zog sich bis zum Jahre 1465 hin, wo die «Gheroni 7 e 8 di S. Giovanni si rifanno di nuovo» [4]. Eine ältere Marmorbedachung aus dem Jahre 1346 ist in den Akten nachweisbar. Die

[1] Monumenta Germaniae historica. Diplomata, Bd. II, S. 312.
[2] Ughello, a. a. O. Bd. III, S. 62.
[3] Frey, a. a. O. Bd. I, S. 343, Reg. 84.
[4] Derselbe, Bd. I, S. 345, Reg. 105.

über der Oeffnung des Kuppelschlusses befindliche Laterne soll nach der bekannten Notiz bei Villani um das Jahr 1150 aufgesetzt worden sein. Wir haben zu unserm Bedauern keine Gelegenheit einer eingehenden Untersuchung des hübschen Aufbaues erhalten können und vermögen daher nicht Villani völlig zu widerlegen. In ihrer heutigen schlanken Form gehört die Laterne wahrscheinlich dem XV. Jahrhundert an, wennschon Frey mit recht einen älteren, in Form und Gestalt nicht unähnlichen Schluß der Kuppel vermutet[1]. Im Gegensatz zu den meist glatten Kuppelkirchen des Orients tragen die Zentralbauten des Westens, wie schon Santa Costanza zu Rom oder Santa Maria Maggiore zu Nocera ebenfalls eine Laterne oder einen ähnlichen Abschluß. Auch die Bekrönung durch Apfel und Kreuz, das Symbol der Weltherrschaft, wie es die Kirche mit Hilfe der Taufe anstrebt, widerspricht nicht unserer Annahme der Erbauung der Kirche als Baptisterium. Auch der vielbeklagte Lichtmangel des herrlichen Innenraumes, der lediglich eine Folge des Kuppelschlusses ist, kann aus dem gleichen Grunde von dem Erbauer beabsichtigt gewesen sein. Doch ist die ursprüngliche Gestalt der Laterne unzweifelhaft in anderen Verhältnissen angelegt gewesen. Es kann nicht unbemerkt bleiben, daß Mantel und äußere Kuppelschale des Baptisteriums eine gedrückte Bauform bilden, in die sich die überschlanken Verhältnisse der Laterne niemals einfügen werden. Um wieviel ausgeglichener begegnet uns hier der Aufriß des Baptisterium zu Cremona! Im konstruktiven Aufbau und in Einzelheiten der Komposition sich eng an das Baptisterium in Florenz anlehnend, sind die Verhältnisse doch auf ein Maß gebracht, das den innern Zusammenhang klar erkennen läßt. Eine gleiche Harmonie der äußeren Form besitzt die Täuferkirche zu Florenz nicht. Dehio und v. Bezold haben in ihrem vortrefflichen Buche über die kirchliche Baukunst das Abendlandes keine allzu glückliche Hand bewiesen, als sie etwas zu kritiklos sich die Ansichten von Kugler und Schnaase zu eigen machten, um das zeitlich Trennende der beiden Baptisterien nicht zu erkennen[2]. —

Die Aenderungen und Erneuerungen an Dach und Laterne haben im Laufe vieler Jahrhunderte eine Verwirrung hervorgerufen, die eine feste Zeitbestimmung außerordentlich erschwert. Die Konstruktion des achtseitigen Walmdaches ist in einem Winkel ausgeführt, der sich im Gegensatz zu verwandten Bauten, wie von Cremona und Parma, stark 450 nähert. Von dem bewußten Hinarbeiten der romanischen Baumeister auf die flache Dachform ist am Baptisterium zu Florenz nichts zu bemerken.

---

[1] Frey, a. a. O. Bd. I, S. 577.

[2] Dehio und von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1892, Bd. I, S. 544.

Daher ist dessen Zugehörigkeit zur romanischen Baukunst auch aus diesem Grunde mehr wie zweifelhaft.

Zur Bestimmung des Alters der Außenbekleidung am Baptisterium hat man stets mit Vorliebe auf zwei Berichte in der Chronik des Villani hingewiesen. Wir haben die erstere bereits mehrfach erwähnt. Die Stelle lautet wörtlich: «Nelli anni di Christo 1150, si fece fare il capannuccio levato in colonne»[1]. Ohne sich auf die angegebene Jahreszahl etwa festzulegen, können wir einzelne Bestandteile des Kuppelschlusses ganz gut dem XII. Jahrhundert zuschreiben. Weiteren Mißverständnissen gibt Villani durch eine Notiz reiche Nahrung, die aus dem Jahre 1293 berichtet: «et nel detto tempo si fecero intorno a San Giovanni i gheroni del marmo neri e bianchi per l'arte di Calimala, che prima erano di macigni, et levaronsene tutti i monumenti et arche di marmo che li erano d'intorno et cio feciono per più bellezza della chiesa»[2]. Was hier unter «gheroni» zu verstehen ist, kann kaum einem Zweifel unterliegen. Halten wir uns an die rein philologische Auslegung des Wortes, so ist die Bedeutung schlechthin gleich «Saum» oder «Ansatz». Doch auch der weitgehendste Gebrauch kommt über den Begriff eines «Zwickels» nicht hinaus, sodaß die Inkrustation des ganzen Fassadenteiles nicht in Frage kommen kann. Gemeint ist die Verkleidung der Streben an den acht Ecken. Auch Nardini ist gleicher Ansicht, wenn auch seine Beweisführung in keiner Weise befriedigt[3]. Es besagt durchaus nichts, wenn an der Badia di Fiesole, zu San Miniato und San Salvatore die Eckpilaster heute noch unbekleidet sind. An wenig exponierter Stelle befindlich, wird die unverblendete Wand aus Macigno nicht störend empfunden. Daß aber der Schichtwechsel etwa ein gotisches Motiv sei, braucht nicht widerlegt zu werden, wennschon es richtig ist, daß er sehr spät erst seinen Eingang in Florenz gefunden hat. Wesentlicher dürfte schon ein anderer Umstand sein, um die nachträgliche Bekleidung der Eckpfeiler zu beweisen. Man beachte einmal, mit welcher Regelmäßigkeit der Schichtwechsel umlaufend in der Horizontalen übereinstimmt, die an der Tribuna anstoßenden Ecken ausgenommen. Hier ist das Gebälk des Untergeschosses nicht hervorgehoben, und die Anordnung der Streifen läuft nicht parallel mit jener der übrigen Eckpfeiler, lehnt sich vielmehr unmittelbar an die Einteilung der Inkrustation der Tribuna an. Man hat sich einfach der vorhandenen Inkrustation des Anbaues angepaßt. Beschränkt sich somit

[1] Villani, a. a. O. Buch I, Abschnitt 60.
[2] Derselbe, Buch VIII, Abschnitt 3.
[3] Nardini, a. a. O. S. 31.

Villanis Notiz lediglich auf eine Ergänzung, nicht aber auf eine Bereicherung der dekorativen Außenbekleidung des Baptisteriums, so kann doch die Frage nach der Herkunft des eintönig wirkenden Schichtwechsels nicht umgangen werden. Und daß es sich hier um einen Eingriff handelt, der einer Verunstaltung gleichkommt, ist noch niemals geleugnet worden. Die überall sichtbare Anstrengung, die Wandstützen als solche, wie auch die kühn aufstrebende Konstruktion der ganzen Anlage in der Vertikalen zu betonen, ist hier verlassen worden, um die Verstärkungen in Gestalt von Eckpfeilern ihres eigentlichen Charakters zu entkleiden. Anstatt die Bogen etwa auf Halbsäulen und Pilaster nach dem Vorbilde der mittleren Arkadenstützen aufruhen zu lassen, werden sie über die verstärkten Kanten hinweg gleichsam bandartig in ihrem Auflager zusammengehalten. Mag sich also immerhin theoretisch die durchaus unschöne Verkleidung erklären lassen, praktisch lag keine Aufforderung zu ihrer Anbringung vor; sie bleibt in der Harmonie des großen Baukörpers ein fremdes Gebilde.

Das eben Gesagte gilt mit mehr oder weniger gutem Rechte auch für andere Teile der Fassadenbekleidung, so für die Ausschmückung der Tribuna. Kein ruhiges Einteilen der Fläche, kein organisches Ineinandergreifen der einzelnen Zierglieder, noch bewußte Unterordnung zur Anstrebung einheitlicher Harmonie ist erkennbar. An Stelle der dreiteiligen, erscheint die doppelte Arkade, um in den mächtigen Bogenfeldern Platz zu gewinnen für die breitwirkenden Quadrate, die uns aus dem Innenraum so gut bekannt sind. Die edlen Verhältnisse der Arkaden von Empoli oder San Miniato haben eine schlechte Nachahmung gefunden. Die breitgeränderten Felder der Spiegel lassen den schlanken Pilaster nicht aufkommen, sie drücken auf das schmale Zwischengesimse und sind weder Rahmen, noch Gerüst, oder gar spielende Fülldekoration. Um wieviel einsichtsvoller ist die Anordnung der Felder zwischen den Pilastern der unteren Geschoßfassade! Hier kommt doch die Dekoration der Spiegel von dem Stützenwerk los, dessen dominierende Stellung in keiner Weise beeinträchtigt wird. Die Genauigkeit in der Ausführung wirkt geradezu wohltuend auf das Auge, während trotz streng eingehaltener Symmetrie eine gewisse technische Ungeschicklichkeit in der Tribuna unverkennbar ist. Die Aehnlichkeit in dem schwerfälligen Zuge, der durch die ganze Außenbekleidung der Tribuna und die des Innenraumes geht, ist zu auffällig, um nicht der Vermutung einer inneren Verwandtschaft Raum zu geben. Dazu kommt die Uebereinstimmung der Architrave in dem Bemühen, über den Faszien die musivische Verzierung an dem antiken Gebälke des Innern durch zweifarbige Ornamentmotive

zu ersetzen. Somit läßt sich mit guten Gründen behaupten, daß die Dekoration der Tribuna älter ist, als die der übrigen Außenseiten des Baptisteriums. Sie ist entstanden durch Kreuzung von Einflüssen, die zurückgehen auf die Innenbekleidung des Baptisteriums und die Fassaden von Empoli bezw. San Miniato. Zur eigentlichen Datierung der Inkrustation der Tribuna ist es verführerisch, sich auf eine Notiz zu berufen, die man gemeinhin als zutreffend für die Errichtung des Anbaues annimmt. Die Nachricht taucht unseres Wissens zuerst bei Bocchi-Cinelli auf, der für die Anfügung der Tribuna das Jahr 1200 «o poco di poi»[1] nennt. Die Angabe wurde sodann von Lami und auch von Richa wiederholt, der die genaue Jahreszahl 1202 in den «Spogli Strozziani» gefunden haben will[2]. Die noch vorhandenen Akten geben jedoch keine Auskunft. Wie dem auch sei, ein Blick auf die Plastik an den Ecken der Tribuna lehrt, daß wir es jedenfalls mit einer Arbeit aus dem Anfang des XIII. Jahrhunderts zu tun haben. Die lederartige, faltenreiche Haut der Löwenköpfe ist ein Gemeingut der spätromanischen Skulptur Toskanas überhaupt und findet sich zerstreut bis nach Pisa hin. Dasselbe gilt für die eckige Gestalt des Kopfes, die jedoch die für Florenz typische gedrückte Form hat. Florentinisch ist ferner die ausgehöhlte Iris des runden Auges und die Beschattung durch kräftig hervortretende, steifgelagerte Augenbrauen. Die Verwandtschaft mit den Köpfen an der Fassade von San Jacopo sopr' Arno ist unverkennbar, doch verweisen der tiefe Meißelschnitt und die größere Energie in der Ausführung am Baptisterium auf eine spätere Zeit. Die unter den Löwentatzen hervortretenden Menschenköpfe erinnern lebhaft an primitive Holzskulpturen. Sie sind von ungewönlicher Größe und von jener rohen, plumpen Form, die man an vielen Bauten der Umgebung von Florenz, die für das XIII. Jahrhundert gesichert sind, wie etwa an den Kapitellen der Kathedrale von Fiesole, der Pfarrkirche von Santa Maria in Chianni u. a. beobachten kann. Es ist daher die Marmorinkrustation an der Außenseite der Tribuna nicht vor dem ersten Jahrzehnt des XIII. Jahrhunderts zur Ausführung gelangt. Gegen eine allzuweite Hinaufsetzung in das XIII. Jahrhundert spricht vor allem der Abstand zwischen der plumpen Antikisierung der Tribuna und den edlen Verhältnissen der Hauptfassade so daß die Annahme der Herstellung dieses Teiles der Inkrustation im Jahre 1202 sehr an Wahrscheinlichkeit gewinnt. —

Einem noch älteren Zeitraum, als dem, der die Bekleidung der Tri-

[1] Bocchi-Cinelli, a. a. O. S. 26.
[2] Riccha, a. a. O. Bd. V, S. XXXIII.

buna sah, fällt die Inkrustation der Wandspiegel an beiden Seiten der Eingangspforten zu. Hier macht sich noch in der willkürlichen Anordnung der geometrischen Motive eine naive Auffassung geltend, die sich in zierlichem Linienspiel mit Zirkel und Winkelmaß an das «Opus sectile» anlehnt, oder in recht willkürlicher Weise mit Kreisen und Rahmenbildungen die Gebundenheit der Fläche auflöst. Zu beiden Seiten des Ostportales erscheint das Motiv des gerahmten Fensterauges aus dem Giebelfelde der Kathedrale von Empoli, das ja auch in der Fassade von San Miniato nachgeahmt worden ist. Ferner atmet die Ausführung nicht den nüchternen Geist der inneren Dekoration aus der Zeit der Restauration im XI. Jahrhundert. Die Anordnung der geometrischen Motive geschieht vielmehr mit höherer Sorgfalt und wirkt nicht mehr mit der Aufdringlichkeit jenes breitgeränderten figuralen Stiles, auch ist eine größere Präzision der Arbeit unverkennbar. Doch wird die klassische Ruhe der einzelnen Geschoßfassaden nicht erreicht, und es kann somit keinem Zweifel unterliegen, daß die Bekleidung dieser seitlichen Wandspiegel unabhängig von den übrigen Teilen der Fassade ausgeführt worden ist. Reminiszenzen an die Kathedrale von Empoli verweisen auf eine Herstellung nicht über die Mitte des XII. Jahrhunderts hinaus. Eine derartige teilweise Inangriffnahme der Fassade ist in Italien nichts Auffälliges. Auch befanden sich die Portalsäulen schon an Ort und Stelle, und es war daher naheliegend, mit der Inkrustation hier zu beginnen. Die Kapitelle dieser Säulen waren antiken Gebäuden entnommen, und es muß hervorgehoben werden, daß Supino eine Nachahmung davon in der Basilika von Santi Apostoli erkannt hat[1]. Da die Erbauung der kleinen Apostelkirche für das IX. Jahrhundert geradezu gesichert ist, so liegt in dieser Tatsache kein unwichtiges Argument für das hohe Alter des Baptisteriums. Diese sehr wohl erhaltenen Kapitelle an den drei Portalen etwa als Beute aus dem Kriegszuge gegen Fiesole im Jahre 1010 (?) zu erklären, um der von vielen Gelehrten angenommenen Erbauung des Baptisteriums in romanischer Zeit nicht zu widersprechen, ist nicht diskutabel. Ebensowenig wird das für die antiken Trommeln aus weißem Marmor zutreffen, woraus die Säulenschäfte am östlichen Eingange gebildet sind; die an den übrigen Portalen sind ausnahmslos aus Werkstücken von grünem Marmor gefügt. Daß die zwei Porphyrsäulen, die mit eisernen Ringen an den Pfeilern der östlichen Seite befestigt sind, keine Verwendung gefunden haben, mag auf den ersten Augenblick hin befremdlich erscheinen; es ergibt sich jedoch aus der Vollendung der Portalfassaden vor dem

---

[1] Supino, a. a. O. S. 83f.

Jahre 1117 von selbst. Dabei ist es höchst gleichgültig, ob die Erzählung über die Erwerbung und die vorausgegangene Wahl zwischen zwei Bronzetoren und den beiden Stützen auf Wahrheit beruht oder nicht[1]. Tatsache ist, daß die Porphyrsäulen im Jahre 1117 als Beute aus dem Kriegszuge gegen die ungläubigen Piraten auf den Balearen von den Pisanern mitgeführt und den Florentinern als Lohn für ihre treuen Dienste überlassen wurden. In Parenthese sei noch erwähnt, daß mit diesem Datum auch ein terminus ante quem für die Umwandlung der Tri-



Abb. 23. Abbildung des Baptisteriums auf einer Holztruhe im Bargello zu Florenz.

buna gegeben ist. Wäre diese Aenderung, wie man gemeinhin annimmt, im Jahre 1202 erfolgt, so müßte auch hier die Nichtverwendung der Säulen zum Schmuck des Altarraumes Erstaunen erwecken. Und das alles erscheint um so auffälliger, als der Säulenschaft kräftig genug gehalten ist, innen wie außen als Stütze zu dienen. Auch erfreute sich das kostbare Material zu allen Zeiten einer außerordentlichen Wertschätung. Bescheidene Spuren über die Verwendung des rötlichen Steines findet man denn auch zu beiden Seiten des östlichen Einganges. Vielleicht waren es Bruchstücke der eingebrachten Säulen. Jedenfalls haben wir uns zur Datierung der von der Hauptfassade abweichenden Bekleidung zur Seite der Eingangspforten an die Nähe des Jahres 1117 zu halten

[1] Otto Hartwig, Quellen und Forschungen zur ältesten Geschichte der Stadt Florenz. Halle 1880, Teil II, S. 14f.

Die wertvollen Siegestrophäen haben offenbar einst auf dem Platze zwischen dem Baptisterium und dem Dome gestanden, wie aus dem Gemälde auf einer Hochzeitstruhe im Bargello zu Florenz aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts ersichtlich ist (Abb. 23). Diesem Umstande wird auch die Lokalsage von den Untaten zu verdanken sein, die man hinter den Porphyrsäulen sehe[1]. Seit jedoch die Säulen bei der großen Ueberschwemmung im Jahre 1424 umgerissen wurden und in Stücke gingen, hat man sie mit eisernen Bändern zusammengehalten und an ihren heutigen Standort gebracht[2].

In einem gewissen Gegensatz zu der spielerischen Verkleidung in den Untergeschossen der Portalfassaden, wie vor allem auch zur Betonung des Strebens nach Horizontalismus an der Tribuna und den Eckpfeilern, steht die das ganze Gebäude in seiner Hauptfassade dominierende Tendenz des Vertikalismus. Hier haben wir es mit einer einheitlich durchgeführten, großzügigen Konzeption zu tun, die in keiner Weise einen Zusammenhang mit den bereits besprochenen Teilen der Fassade hat. Es fällt die bewußte Anlehnung an die Architektur auf. Man begnügt sich nicht, Einzelheiten zu übernehmen und als Zierteile der Fassade neu zu gestalten, man schuf von der unteren Mauerkante bis zur Dachhöhe ein geschlossenes Ganze, das in seiner Geschoßeinteilung wie auch in der Attika, zwar nicht der Anordnung des Innenraumes vollkommen entspricht, wohl aber den architektonischen Aufriß klar betont. — Mit den Portalsäulen wechseln im Untergeschoß aus Werkstücken von grünem Marmor Pilaster, deren kräftig ausladendes Postament die Auflage für die kühne Konstruktion von Stützen, Gebälk, Säulen und Archivolten der Fassade bildet. Die Postamente der achtkantigen Säulen im zweiten Geschoß, wie auch die leichtgestelzten Bogen lassen den immerhin beträchtlichen Höhenunterschied der beiden Geschosse kaum bemerkenswert erscheinen. Eine Uebereinstimmung im einzelnen zwischen Konstruktion und Außendekoration findet insofern nicht statt, als das zweite Geschoß in der Höhe der Attika des Innenraumes abschneidet. Eine andere Lösung bot sich nicht, wollte man nicht auf den dekorativen Abschluß durch ein Halbgeschoß verzichten. Eine genaue Anlehnung an die Konstruktion hätte mit Rücksicht auf die hohe Hinaufführung des Auflagers für die äußere Kuppelschale eine Einteilung in drei Stockwerke zur Folge gehabt, die den Eindruck gestaltungsarmer Ueberladung hervorrufen mußte. So haben lediglich Bedenken ästhetischer Art den von der

[1] Davidsohn, Geschichte, a. a. O. Bd. I, S. 378.
[2] Hartwig, a. a. O. S. 14 f.

Konstruktion abweichenden Entwurf der Außenfassade bestimmt. Die edle Durchbildung dieser Fassade hat von Alters her die Aufmerksamkeit auf sich gezogen, und nach Nardini «lo spirito del classicismo emana tanto da quella composizione che se non fosse il colore, si crederebbe quasi d'esser dinanzi ad un vecchio monumento romano» [1]. So weit geht nun zwar die Uebereinstimmung mit der Antike nicht. Es ist eine jener Uebertreibungen, die sich hartnäckig durch das breit angelegte Werk Nardinis hinziehen. Nicht der Geist der Antike ist es, der aus dem Denkmal spricht, wohl aber die verheißungsvolle Verkündigung einer neuen Zeit. Völlig unrömisch ist, um auf Einzelheiten einzugehen, die unorganische Uebertragung korinthischer Formen auf das Pilasterkapitell, ferner der achtkantige Säulenschaft, die verkümmerte, nicht durch Wegnahme von Zwischenstufengliedern reduzierte Auflage für jene gestelzten Bögen, die wieder ihren Charakter als abgekröpfter Architrav verloren haben, sowie die hohe Aufmauerung über den Arkaden. Niemals hätte auch die römische Baukunst, was schon im Innenraume auffällt, eine so hohe Anordnung der Fensternischen zugelassen, deren Giebel dazu in ungleicher Höhe abschneiden. Spricht sich somit in zahlreichen Einzelheiten eine grundsätzliche Abweichung von römischer Bauweise aus, so ist die Inkrustation ohne farbiges Material überhaupt nicht denkbar. Die überschlanken Verhältnisse der Säulen und Archivolten würden auf der ausgedehnten Fläche den Eindruck konstruktiver Bedeutung abschwächen. Es wäre dies ein Verstoß gegen das römische Prinzip, dem Mauerwerk zwischen den Stützen auch da, wo diese nur vorgeblendet sind, den Charakter von Füllwerk zu verleihen. Alles in allem bediente man sich an dem Baptisterium der Sprache der Antike, lediglich einem neuen Empfinden Ausdruck zu verleihen. Nicht ist es der Geist des Altertums, der aus Schutt und Moder emporsteigt — unter Anlehnung an die mustergültigen Formen erloschener Kunstperioden hatte man aus eigener Kraft und unter strenger Selbstzucht die Bahn der Fortentwicklung beschritten. Daß diese Kunst nicht wie eine Eintagsfliege verschwand, widerlegt am zutreffendsten alle Versuche, eine innere Abhängigkeit zu konstruieren, die gleichbedeutend gewesen wäre mit einem negativen Werturteile, d. h. mit Kunst aus zweiter Hand.

Nun wird man gewiß nicht ein gründliches Studium der Antike in Abrede stellen wollen, doch das gilt in gleicher Weise für die anderen Bauten des Florentiner Inkrustationstiles. Die aus spätrömischer Zeit stammende Einführung eines Zwischengliedes bestehend aus Architrav, Fries und Ge-

[1] Nardini, a. a. O. S. 39.

sims, um die Bogen der Arkaden nicht unmittelbar auf der Säule aufruhen zu lassen, kommt auch schon in der Fassade der Badia di Fiesole vor. Dasselbe gilt für die Aedicula, wennschon sich das ältere Beispiel gegenüber der reichen Ausstattung der Nische im Baptisterium wie das Stammeln eines Kindes ausnimmt. Ist doch an der Badia das eigentliche Fenstergerüst mehr angedeutet, als ausgeführt. Dagegen herrscht in dem Stützensystem für den Wechsel von weißem und grünem Marmor keine Uebereinstimmung. Hier nähert sich das Baptisterium mit der Wahl eines grünen Kapitells der Kathedrale von Empoli, während San Miniato nach dem Vorbilde der Badia bei dem Gebrauche des weißen Marmors verharrt. Daß die Zweifarbigkeit von Stützen und Gebälk, wie es uns in der Anordnung am Baptisterium gegenübertritt, nicht der romanisch-toskanischen Kunst widerspricht, hat schon Supino mit seinem Hinweise auf San Miniato zutreffend nachgewiesen [1]. Die Ausfüllung der Zwickel über den Archivolten mit geschweiften Dreieckfiguren findet sich auch zu San Miniato und San Salvatore, als den Bauten aus jüngerer Zeit, während die älteren Denkmäler, wie die Kathedrale von Empoli und San Jacopo sopr' Arno, die Stelle leer lassen oder in achteckige Felder einteilen. Auch die von Nardini verglichenen Ausmaße der Säulen nach Durchmesser und Höhe bringen uns um keinen Schritt in der Beweisführung der altchristlichen Herkunft der Außenfassade näher. Die annähernden Maße sind:

Baptisterium, Säulen am Südportal	Verhältnis	1 : 10
desgl. Säulen am Ostportal	»	1 : 9
» Pilaster zwischen den Eckpfeilern	»	1 : 11
» Säulen der Blendarkaden im 2. Geschoß	»	1 : 10
» Pilaster der Attika	»	1 : 7
Badia di Fiesole, Säulen der Blendarkade	»	1 : 11
Kathedrale zu Empoli, Säulen der Fassade	»	1 : 13
San Miniato al Monte, Säulen der Fassade	»	1 : 11

Demgegenüber erinnern wir daran, daß die gleichen Maße an römischen Bauten korinthischer Ordnung zwischen 1 : 9 und 1 : 10 schwanken, für das Baptisterium beträgt das Verhältnis 1 : 9,5. Nardini hat, um seine Theorie zu stützen, sämtliche Maße zu Gunsten des Baptisteriums ungenau angegeben [2]. Er folgert aus der Tatsache, daß z. B. in Empoli die vorgeschriebenen antiken Maße stark überschritten sind, ohne weiteres eine spätere Errichtung, die viele Jahrhunderte der Entstehungszeit auch

[1] Supino, a. a. O. S. 87.
[2] Nardini, a. a. O. S. 43 f.

hinter dem Baptisterium zurückbleiben soll. Doch schon in der Fassade von San Miniato, die unmittelbar der Zeit nach auf die Kathedrale von Empoli folgt, nähert man sich den antiken Vorschriften; mit den Pilastern des Baptisteriums stimmen die Säulen gar überein. Es dürfte daher näher liegen, die Fassade der Täuferkirche mit der Aufnahme klassischer Maßverhältnisse in Beziehung zu bringen und nicht «tutte le proporzioni architettoniche del San Giovanni dunque sono classiche e diversificano perciò da quelle delle chiese fiorentine dei secoli XI e XII[1]», wie es auch unrichtig ist, daß «i profili del San Giovanni, quelli in specie della trabeazione dell' ordine inferiore esterno, hanno tal vigoria di lineamenti e d'intagli da stare al confronto di quelli dei monumenti romani»[2]. Gerade für das Gebälk, dessen Schönheit sofort in die Augen fällt und von keinem Forscher ernsthaft der altchristlichen Zeit zugewiesen werden kann, liefern die Akten der Calimala den Beweis, daß es im Jahre 1453 aus Marmor «intorno alla porta dinanzi di San Giovanni»[3] ausgeführt worden ist. Dasselbe trifft auch für die Pilasterkapitelle zu. Die zu San Miniato und Empoli ließen nach Nardini «invece travedere la goffaggine barbarica»[4], während die Kapitelle an der Attika des Bapitsteriums von klassischer Schönheit wären. Nardini verfällt wieder dem Verhängnis, die gleiche Ordnung im Innern der Täuferkirche zu übersehen. Dort tragen die Kapitelle des mittleren Geschosses Altersspuren und bleiben auch, was die Schwankungen und den Reichtum an Einzelheiten anbetrifft, hinter den Pilasterkapitellen an der Attika der Außenfassade zurück. Diese Kapitelle gehören einer jüngeren Periode an. Auch schließt schon die gute Erhaltung an einer Stelle, die allen Unbilden der Witterung ausgesetzt ist, ein hohes Alter aus. Es wird sich darum nicht länger die Behauptung aufrecht erhalten lassen, daß die Fassade altchristlicher Herkunft sei.

Zu den herrlichsten Leistungen aber schwingt sich die Fassade in der Durchbildung der Fensternischen auf. Besseres in den Verhältnissen hat auch die Renaissance nicht hervorgebracht. Ueber der kräftigen Sohlbank, die reich profiliert ist, erheben sich die Säulen und Pilaster, deren Basen nochmals auf Postamenten aufliegen. Die Rahmenprofile der Fensterleibung, die auch reichen Ornamentschmuck tragen, sind am Sturz und Sohlbank, d. h. dem Fußgesims herumgeführt. Auf den Säulen ruht ein Gebälk, das glatt gehalten und nicht

[1] Nardini, a. a. O. S. 44.
[2] Derselbe, S. 45.
[3] Frey, a. a. O. Bd. I, S. 344, Reg. 91.
[4] Nardini, a. a. O. S. 45.

nach spätrömischen Vorbildern verkröpft ist. Ein geschlossenes Giebelfeld krönt die Nischen. Außerordentlich dekorativ wirken auch einige Rundbogenfenster, wenngleich das unmittelbare Aufliegen des Fensterbogens auf dem Abakus keine gute Lösung ist. Wohl vor allem zur Vermeidung des monotonen Eindrucks entworfen, ordnen sie sich auf das beste in den Spiegel der vorgeblendeten Arkaden ein. Wenn wir die rechteckigen Felder in den Bogenlünetten, die von den spitzen Tympana der Fensternischen angeschnitten werden, störend empfanden, so fallen diese Bedenken nunmehr weg. Ruhig folgt der Fensterbogen dem Laufe der Archivolte und läßt die Dekoration der Lünetten, die sich gleichsam wie eine Verspannung um den ganzen Körper hinzieht, unbeirrt. Ein ähnliches System gurtet auch sämtliche Fensternischen und gibt im Zusammenhang mit der unterhalb umlaufenden Bogenreihe und dem kräftigen Spiegelrahmen des Erdgeschosses der ganzen Ausschmückung ein organisches Gefüge, das die sichere Hand einer harmonisch empfindenden abgeklärten Künstlernatur verrät. Noch von besonderem Interesse ist die mittlere Aedicula an der Nordfassade. Die gedrehten Säulen ruhen auf Löwenköpfen, die gegenüber den streng stilisierten Beispielen an der Tribunafassade einen deutlich erkennbaren Fortschritt zeigen. Das immer noch gescheitelte Haar fällt in leichten Wellen über die Stirne und die Form des Kopfes hat nicht mehr die toskanische Vierkantigkeit. Auch die Augenbrauen nähern sich mehr einer natürlichen Rundung. Soweit Einzelheiten noch erkennbar sind, haben wir also eine Arbeit aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts vor uns. Der enggewundene Säulenschaft ist selten. Aber er zierte auch den heute zerstörten romanischen Altar des Baptisteriums, wovon uns Gori eine genaue Zeichnung überliefert hat, die den Stil des XIII. Jahrhunderts gut erkennen läßt[1]. Der Duktus der Kapitelle zu den Säulen der Aedicula ist mit seinen kleinen Eckvoluten von jener gedrückten Form, die sich schon in der Basilika von Santi Apostoli bemerkbar macht und uns auch an Kanzeln, wie z. B. an dem Pulpitum der Pieve von Fagna, begegnet. Eine Anhäufung von Bohrlöchern erweckt byzantinische Reminiszenzen. In der Leibung gehört nur die Partie unter dem Fenstersturz der ersten Ausführung an. Die übrigen Teile sind eine spätere Zutat, bezw. einer Restauration zu verdanken, und über der Sohlbank unvollendet geblieben. Unterhalb der Aedicula, wie auch an dem gegenüberliegenden Südportal befanden sich einst gotische Skulpturen (Abb. 23), «che vi erano cosi

[1] A. F. Gori, Memoria per la Storia del Battistero fiorentino. Cod. Marucelliano A. 199.

goffe»[1], daß sie entfernt wurden, um den heutigen Figuren Raum zu lassen. An dem Ostportal waren dagegen irgendwelche Bildhauerarbeiten in früherer Zeit nicht angebracht. Dort sehen wir noch heute hinter der Gruppe und den Säulen, die die Gestalt des Erlösers umschließen, in der Fassade dem erweiterten Raum der mittleren Archivolte entsprechend, eine vierfache Bogenreihe inkrustiert. Ueber den beiden übrigen Portalen ist die Reihe auf drei Bogen reduziert, womit aufs genaueste die Säulchen zwischen den Gruppen verpaßt sind. Wahrscheinlich zwang dieser Teil der Fassade nach Entfernung der gotischen Skulpturen zu einer gründlichen Restauration, die man nicht unbenützt ließ, die Dekoration den neuen Skulpturen unter zu ordnen.

So sind die Fassaden zwischen den Portalen bis zum Hauptgesims nach einem einheitlichen Schema ausgeführt und im Laufe der Zeit durch plastischen Schmuck verschönert worden. Irgendwelche Spuren, die auf gotische Einflüsse zurückzuführen wären, lassen sich nicht nachweisen, und damit erledigt sich die Frage nach der Autorschaft des Arnolfo di Cambio. Recht gleichgültig ist es, ob der Baumeister aus dem Val d'Elsa tatsächlich die «Gheroni», d. h. die Ecken des Baptisteriums mit jenen grünweißen Schichten umkleidet hat. Als ein fremdes Element, das uns zwar auch an anderen Bauten begegnet, ist der Schichtwechsel eine spätere Zutat und gehört einer Zeit an, die uns nicht mehr zu beschäftigen hat.

Zeitlich mit der eben besprochenen Fassade fällt die Inkrustation der Attika zusammen. Vorbildlich war das Zwischengeschoß der Kathedrale von Empoli, wenn schon an Stelle der dunklen Trennungspartieen ausgeführte Pilaster getreten sind. Diese gehören in ihrem heutigen Zustande einer Restauration des XV. Jahrhunderts an. Die korinthischen Kapitelle sind technisch von unübertrefflicher Ausführung. Der Akanthus mit seinen scharfen Blattspitzen und dem feinen Meißelschnitt ist im XII. oder XIII. Jahrhundert undenkbar, geschweige denn etwa in altchristlicher Zeit; ebenso unmöglich sind für die älteren Perioden die in offenbarer Freude an Einzelheiten ins Breite gezogenen Helices. Die Uebereinstimmung mit den jüngeren Pilasterkapitellen zur Seite des Chores in San Miniato ist überzeugend. Dagegen bleiben die Kapitelle der Fassade von San Miniato, wie auch von Empoli, trotz der inneren Uebereinstimmung, an Ausführung weit zurück. Möglich, daß die Attika von Anfang an eine Teilung durch Pilaster erfahren hat. In dunkelgrünem Marmor inkrustiert, in der Weise der älteren Fassade von Empoli, war das Geschoß nie gewesen. Eine Ab-

---

[1] Frey, a. a. O. Bd. I, S. 347, Reg. 137.

bildung im Klosterhofe von Santa Croce, die etwa um 1350 gemalt wurde, zeigt deutlich eine Trennung der dreiteiligen Felder durch weißen Marmor. Der aus Faszien bestehende Architrav ist verkröpft und bis zum Untergesims herumgeführt. Auch dafür haben wir teilweise in der Fassade von San Miniato ein Vorbild. Der Fries ist durch Kreise und Quadrate belebt, die mit geometrischen Figuren ausgefüllt sind. Es ist nicht uninteressant, daß hier ein Ornamentmotiv wiederkehrt, das die Lünette über dem Eingange von San Miniato und Empoli ziert. Auch in solchen Einzelheiten verrät sich der enge Zusammenhang des Florentiner Inkrustationstiles. Das Hauptgesims mit Zahnschnitt und Eierstab ist von guter Ausführung. Der Eierstab kommt in der gleichen Durchbildung am Fenstergiebel der Aedicula des Nordportales vor. Den Abschluß bildet die Sima, deren Dekoration ein durchbrochenes Gitterwerk nachahmt. So erweist sich die Außenfassade in ihrem wesentlichen Teile als ein einheitliches Ganze. Die vollendete Reife des romanischen Stiles, wie der völlige Mangel gotischer Elemente sichern die Herstellung dieser Inkrustation für die zweite Hälfte des XIII. Jahrhunderts.

Fassen wir zum Schlusse kurz das Resultat der Untersuchung über das Baptisterium zusammen, so ergibt sich folgendes: während antike Rudera über das ganze Bauwerk zerstreut angetroffen werden, sind altchristliche Spuren nicht unmittelbar nachweisbar. Die zur Außenfassade mitverwendeten Teile altchristlicher Sarkophage sind eine spätere Zutat und kommen für die Errichtung des Baptisteriums nicht in Frage. Diese auffallende Erscheinung wird ausreichend durch die einschneidende Restauration während des romanischen Zeitraumes erklärt. Erkennbar sind ferner zwei Stilperioden, die an der Errichtung des Baptisteriums Anteil haben. Davon gehört die jüngere Periode der Zeit des XI. bis XIII. Jahrhunderts an und beschränkt sich lediglich auf die Inkrustation und den Umbau der Apsis. Für die ältere Periode, die den eigentlichen Bau geschaffen hat, möchten wir die Zeit der spätchristlichen Antike annehmen. Nach Grundriß wie nach Aufbau sehen wir eine Folgeform des Pantheons vor uns, die aber nichts mit der Entwicklung des Nischenbaues gemein hat, wie dieser uns in San Vitale noch heute gegenüber tritt. Mehr eine Gliederung der inneren Mauerfläche als eine Raumerweiterung durch Umgänge anstrebend, ist die Florentiner Taufkirche dem Baptisterium der Orthodoxen in Ravenna nahe verwandt. Es dürfte somit als Zeit der Errichtung vor allem das V. Jahrhundert in Frage kommen, wobei eine große Wahrscheinlichkeit für die erste Hälfte spricht. Einer langobardischen Gründung steht vor allem entgegen der Grundriß mit seinen leichten

Verhältnissen und der schwankenden Stellung zwischen der reinen Rotunde und dem durchgeführten Umgange. Der Aufbau in seiner kühnen Schwächung der Mauerstütze ist, ganz abgesehen von dem orientalischen Einschlage, in langobardischer Zeit einfach undenkbar. Werfen wir noch einen Blick auf die Konstruktion der Kuppel, so bemerken wir hier eine Reife in der Lösung statischer Aufgaben, der die Konstruktion des Tambours keineswegs widerspricht. Und doch hat der Nischenbau nicht jene Erweiterung erfahren, die eine zeitliche Nachstellung hinter der Errichtung von San Vitale gestattet. Die Baptisterien von Novara und Albegna geben uns einen Fingerzeig, in welch engem Rahmen sich die langobardischen Konstruktionsformen bewegten. Trotz aller Genialität in Grundriß, Aufbau und Kuppel des Baptisteriums zu Florenz ist eine gewisse Naivität in der Konstruktion unverkennbar, die auch aus inneren Gründen das Denkmal in die einzig mögliche Zeit, in die der spätchristlichen Antike verweist.

III. KAPITEL.

DIE KATHEDRALE VON SAN ANDREA IN EMPOLI UND DIE VORHALLE VON SAN JACOPO SOPR'ARNO IN FLORENZ.

AM untern Lauf des Arno, etwa 30 km von Florenz entfernt, liegt das regsame Städtchen Empoli. Innerhalb seiner Mauern hat sich an der alten Pfarrkirche, der heutigen Kathedrale, ein Rest der romanischen Fassade erhalten, der seiner Datierung wegen von größter Wichtigkeit ist (Taf. 7). In der dritten Faszie des Architraves befindet sich in leonischen Versen, die sich mit Rücksicht auf die Namenanführung nicht durchhalten ließen, folgende Inschrift: hoc . opus . eximii . praepollens . arte . magistri . bis . novies . lustris . annis . tam . mille . peractis . ac . tribus . est . ceptum . post . natum . virgine . verbum . quod . studio . fratrum . summoque . labore . patratum . constat . Rudolfi . Bonizonis . presbiterorum . anselmi . rolandi . presbiterique . Gerardi . unde . Deo . cari . creduntur . et . aethere . clari. Die Echtheit dieser Inschrift, die von Schnaase unkorrekt wiedergegeben ist [1], unterliegt keinem Zweifel. Eingegraben in die Inkrustation der ursprünglichen Fassade, gehen die Alterspuren über die einzelnen Schriftzeichen hinweg, deren romanischer Charakter unverkennbar ist. Auch ist der hier genannte Presbyter, wie schon Mothes [2] und Davidsohn [3] festgestellt haben, in der Zeit von 1106 bis 1119 nachweisbar. Die Inschrift selbst wird in der angegebenen Jahreszahl 1093 zum Ausgangspunkte weiterer Datierungen. Mit der eigentlichen Erbauung der alten Pfarrkirche soll die Aufzeichnung jedoch nichts zu tun haben [4]. Darin stimmen wir mit Mothes nicht überein, glauben vielmehr,

[1] Schnaase, a. a. O. Bd. II, S. 438.
[2] Mothes, a. a. O. S. 728, Anm. 1335.
[3] Davidsohn, Geschichte, a. a. O. Bd. I, S. 286, Anm. 1.
[4] Mothes, a. a. O. S. 728, Anm. 1335.

daß Kugler, dem er widerspricht, richtiger die Inschrift auf eine Neuerrichtung des Gotteshauses deutet. Schon in ihrer Langatmigkeit erweckt die Inschrift doch mehr den Eindruck, als sei sie dem ganzen Bauwerk und nicht etwa nur der Fassade vorangesetzt. Zuviel der Hände sind genannt und in allzu prätentiöser Form, als daß wir berechtigt wären, die Inschrift allein für die Inkrustation der Schauseite der Kirche anzunehmen. Auch die Zuwendungen, die Graf Guido Guidiguerra um 1109 an die Pfarrkirche machte [1], lassen auf einen bedeutungsvollen Wandel schließen wie etwa den Neubau des Gotteshauses. Wem unter den in der Inschrift genannten ein wesentlicher Anteil an dem Denkmal zukommt, ob dem Presbyter Rodolfo, wie Prezzolini will [2], oder dem Rolando wie Mothes vermutet [3], ist aus der Stellung der Zeilen nicht ersichtlich. Mit der ganzen Inschrift ist, von der Jahreszahl abgesehen, für die Kunstwissenschaft überhaupt wenig anzufangen, denn, wer unter jenen «eximii magistri» derjenige gewesen ist, dessen Werk anderen Erzeugnissen in der Kunst so außerordentlich viel voraushaben soll, erfahren wir nicht. Und das wäre vor allem wichtig gewesen, denn in einem einzigen Künstler haben wir wohl den Erbauer der Pfarrkirche einschließlich der Inkrustation zu suchen, wie aus der Einheitlichkeit des Entwurfes geschlossen werden darf. Nicht ohne Bedeutung ist am Ende die Betonung der Errichtung der Pfarrkirche durch «studio fratrum summoque labore patratum». Was aus diesen «Bemühungen» hervorgegangen ist, läßt die Kenntnis einer Fassade, wie sie San Miniato ziert, unmöglich erscheinen. Sollte etwa die nahgelegene Kirche des einzigen Märtyrers, den Toskana aufzuweisen hat, den Geistlichen von Empoli verborgen geblieben sein? Das kann nicht ernstlich angenommen werden. Auch die Stellung der Halbsäulen auf plumpen Postamenten, die in den Bogen mangelhafte Ausbildung der Faszien, die nüchterne Einfachheit der gerahmten Spiegel, der schlechte Abschluß der Bogen an den einst unbekleideten Eckpilastern, das alles kann nicht das Studium der Fassade von San Miniato zur Voraussetzung haben. Die Annahme nun, daß dem Presbyter von Empoli der Bau von San Miniato entgangen sei, erweist sich noch aus einem andern Grunde als unhaltbar, da Bischof Hildebrand von Florenz schon im Jahre 1013 die Einkünfte von Gütern, die zur Pieve von Empoli gehörten, dem Kloster von San Miniato verschrieben hatte.[4] Ist hiermit die Gemeinschaft wirtschaftlicher

[1] Mothes, a. a. O. S. 728, Anm. 1335.
[2] Dott, P. Prezzolini, Storia del Casentino. Firenze 1859, S. 158f.
[3] Mothes, a. a. O. S. 728, Anm. 1335.
[4] Gio. Felice Berti, Cenni storico-artistici alla insigne Basilika di S. Miniato al Monte. Firenze 1850. S. 180.

Interessen bewiesen, so ist es höchst unwahrscheinlich, daß um das Jahr 1093 die Fassade von San Miniato bereits bestanden haben soll. Erinnern wir noch an die Aehnlichkeit in der Einteilung der Bogenfelder, in der Verkleidung des Fensterauges und insbesondere an die kopienhafte Uebereinstimmung der Rosette über dem Türsturz in dem gleichen Bogenfelde in San Miniato, so verdichten sich die Argumente für die Annahme, daß die reiche Fassade von San Miniato nach dem einfachen Vorbilde von Empoli entworfen worden ist.

Die alte Pfarrkirche von San Andrea war ursprünglich dreischiffig angelegt und ist im vergangenen Jahrhundert — nicht im XVI. Jahrhundert, wie Schnaase angibt[1] — durch den Architekten Ruggeri in ihren jetzigen Zustand umgewandelt worden[2]. Wie die Fassade vor der berüchtigten Restauration ausgesehen haben mag, läßt sich noch recht gut in dem



Abb. 24. Wappen der „Opera di San Andrea".

Wappen der Opera die San Andrea erkennen. (Abb. 24). Ueber einer fünfbogigen Arkade erhebt sich, durch die Ueberhöhung des Mittelschiffes bedingt, ein zweites Geschoß, das von einem Giebelfelde bekrönt wird. Auch hier ist die Uebereinstimmung mit San Miniato geradezu überraschend. Noch birgt die heutige Fassade in dem oberen Geschoß Reste des ursprünglichen Zustandes, obgleich die Aedicula vollständig verschwunden ist. Daß eine solche vorhanden gewesen ist, geht wieder aus dem Wappen der «Opera di San Andrea» hervor, und sie mag der von San Miniato nicht unähnlich gewesen sein. Wenn Burckhardt nur im unteren Teile die alte Fassade anerkennt[3], so ist ihm die eigentümliche Uebereinanderschichtung in dem Giebelfelde, wie auch die Ausführung des Pilasterkapitells in dem oberen Geschoß entgangen. Die unkünstlerische und kleinlich wirkende Einschachtelung des originalen Giebelfeldes erklärt sich nur dadurch, daß wir in ihm die Bekrönung der Fassade des alten

[1] Schnaase, a. a. O. Bd. II, S. 438.
[2] Nardini, a. a. O. S. 152 und Supino, a. a. O. S. 66.
[3] Burckhardt, a. a. O. Tl. II, S. 229.

Mittelschiffes zu erblicken haben. Das heute noch dort befindliche Fensterauge gibt als wichtige Einzelheit schon das Wappen der «Opera di San Andrea wieder». Eine beachtenswerte und in der Hauptsache richtige Rekonstruktion hat Marcucci versucht, die wir hier zum Abdruck bringen (Abb. 25). Die Wiedergabe zeigt mit gewünschter Deutlichkeit, welcher Versündigung sich Ruggeri an dem alten Denkmal schuldig gemacht hat. Trotzdem möchten wir diesen Vorwurf nicht bis auf die quadratische Form der Fassade ausdehnen. In ihrer breiten frontalen Wirkung paßt sich die Kirche heute weit besser in die geschlossene Bauweise des von hohen Gebäuden umsäumten Marktplatzes ein, als es der alten Fassade mit



Abb. 25. Rekonstruktion der Fassade von Empoli nach Marcucci.

ihren Pultdächern und dem überhöhten Mittelschiff möglich gewesen wäre. Allein die einheitliche Wirkung der Inkrustation ist verloren gegangen, und das hätte ein geschickter Architekt besser machen können. Die Spiegel des oberen Geschosses sind viel zu schwer gefaßt und springen in ihrer breiten, rohen Umrandung geradezu aus der Fassade heraus. Hätte Ruggeri nicht das Giebelgesims in ungewöhnlich weiter Ausladung konstruiert und an dem Geschoßabschluß herumgeführt, der Fehler würde noch stärker in die Augen fallen. Die Hand, die einst mit liebevoller Sorgfalt die zierlichen Archivolten inkrustierte und die Faszien meißelte, ist durch die eines plumpen Erneuerers ersetzt worden, der nicht geistvoll genug war, in verständnisvoller Nachahmung die Harmonie des Gesamteindrucks zu erreichen.

Im übrigen sind die Verhältnisse der alten Inkrustationsteile in enger

Anlehnung an die Architektur edel und von vornehmer Ruhe. Gegenüber der Badia di Fiesole ist der Fortschritt überzeugend. Er zeigt sich nicht so sehr in der blühenden Phantasie geometrischer Ornamentmotive, als vielmehr in einer maßvollen Abwägung der Verhältnisse, die in einer Hinneigung zu übertriebener Schlankheit trotz der Uebernahme klassischer Formen die Umwälzung der Antike verbürgen. Das Bogenauflager ist auf ein Kämpferglied reduziert, das nicht wie in San Miniato und der kleinen Kirche San Salvatore als Kranzleiste umgeführt ist. Das hohe, dem antiken Gebälk entnommene Zwischenstück von der Badia di Fiesole ist verschwunden. Infolgedessen hat der Säulenschaft eine ungewöhnliche Höhe, der sich aufs beste die schlanke Verblendung der Spiegel anpaßt und daher unsres Erachtens beabsichtigt gewesen ist. Der Eindruck wäre noch vollkommener gewesen, hätte man nicht die Sohle des Spiegelrahmens auf dem Sockelgesimse aufruhen lassen. In San Miniato hat man auch nach dieser Seite hin in der unteren Geschoßfassade eine bessere Lösung gefunden. Einer späteren Restauration gehört der seitliche Abschluß durch Pilaster an. — Als ein wichtiges Bauglied erscheint in Empoli die Anlage eines Zwischengeschosses. Es ist diese Anordnung einer Attika vereinzelt geblieben und bedauerlicher Weise in der Fassade von San Miniato nicht übernommen worden. Zwar hat Marcucci in seinem Rekonstruktionsversuch die Attika nicht erkannt und die Pilaster des mittleren Geschosses bis auf das Gurtgesims über den Arkaden durchgeführt. Den Irrtum, durch die Aehnlichkeit mit der Fassade von San Miniato hervorgerufen, berichtigt schon Nardini mit dem Hinweis auf das Wappen der «Opera di San Andrea», sowie die auf den beiden Außenseiten befindlichen Pilaster [1].

Wir haben die Kapitelle dieser Pilaster untersucht und können nur bestätigen, daß es eine Arbeit des XI. oder XII. Jahrhunderts ist. Die Blattenden des Akanthus flattern unruhig einher, und das gedankenlose Gehenlassen des Nuteisens gibt dem Ganzen den Ausdruck einer spielerischen und leblosen Dekoration. Wir werden Aehnliches an der Fassade von San Miniato noch beobachten. Die Form selbst stimmt in auffallender Weise mit jener der Pilaster des zweiten Geschosses aus dem Innern des Baptisteriums zu Florenz überein, unterscheidet sich jedoch durch die rohe Ausführung sehr wesentlich von den Kapitellen an der Attika der Außenfassade des gleichen Denkmals. Nardini vermutet ganz richtig, daß Ruggeri die Pilasterkapitelle der alten Fassade bei der Restauration der Kathedrale von Empoli wieder verwandt hat [2]. Ob das auch für die

---

[1] Nardini, a. a. O. S. 154.

[2] Nardini, a. a. O. S. 154, Anm. 1.

Schäfte gilt, möchten wir bezweifeln. Die sechsfache, nicht allzureiche Kannelierung läßt doch in etwas auf eine Restauration im XVI. Jahrhundert schließen, die höchstwahrscheinlich mit der Anbringung der Pilaster im unteren Geschosse vorgenommen wurde. Verglichen mit den Außenpilastern von San Miniato wird diese Annahme beinahe zur Gewißheit. Dagegen ruft die technische Ausführung der Schäfte, die nicht ganz den Anforderungen der Renaissance entspricht, Bedenken wach, die jedoch mit der provinziellen Herkunft behoben werden können. Soweit bieten uns also die Pilasterschäfte, deren Alter nicht mit Sicherheit zu bestimmen ist, keine Handhabe, Marcuccis Beseitigung der Attika zu widersprechen. Mehr überzeugen wird uns eine genaue Prüfung der fünf dreiteiligen Felder der Attika. Hier ist ohne Zweifel gut zu erkennen, wie, abgesehen von dem ersten und fünften Felde, die ja vollständig der Umwandlung angehören, die beiden äußern Rechtecke des zweiten und vierten Feldes eine Erneuerung erfahren haben. Unversehrt geblieben ist allein das mittlere Feld und der größere Teil der beiden anliegenden. Auch sind hier nicht, wie in dem übrigen Teile, die Felder durch den einfachen dunklen Hintergrund getrennt; es drängen sich vielmehr Pilaster dazwischen, wennschon diese lediglich durch zwei schmale weiße Marmorstreifen angedeutet sind. Die Möglichkeit, daß jemals die Pilaster des oberen Geschosses bis auf das Gesims des unteren Geschosses hindurchgeführt worden sind, ist somit vollständig ausgeschlossen. Die Fassade wird sich in diesem wesentlichen Punkte dem Auge des Beschauers nicht anders dargestellt haben als heute. Man kann nicht bestreiten, daß die Wahl des Attikageschosses den Gesamteindruck günstig beeinflußt. Während in San Miniato die Pilaster des oberen Geschosses mit dem unnatürlichen Gebälke die Halbsäulen der Arkaden an Höhe übertreffen, liegen die Verhältnisse in Empoli umgekehrt und geben dem Untergeschosse eine mehr überwiegende Stellung. Das war ohne die Einfügung der Attika unmöglich. Die Fassade beweist eine Kenntnis und kluge Verwendung der Attika, die man zu jener Zeit nirgends antrifft und auch nicht erwarten sollte. Der Eindruck, der von der alten Fassade ausging, muß ein außerordentlicher gewesen sein. Die Verhältnisse waren, so paradox das klingen mag, folgerichtiger als in dem späteren Bau von San Miniato und seiner reichen spielerischen Bekleidung. Doch werden wir bei Besprechung der Florentiner Kirche zeigen, wie neben der übermütigen Freude an Einzelheiten auch die Durchschlagung des Mauerwerks zum Zwecke der Lichtzufuhr, die doch früher erfolgt sein mußte als die Inkrustation der Fassade, an deren mangelhaften Einteilung schuld gewesen ist.

Was Einzelheiten anbetrifft, so fand Mothes die Stellung der Bogen

zu Empoli «ungemein breit»[1]. In San Miniato ist das noch schlimmer, ohne daß sich der Gelehrte zu einem solchen Einwurfe veranlaßt gesehen hätte. Auch die an gleicher Stelle ausgesprochene Behauptung, Inkrustierung und Gesims zeigten etwas Fortschritt gegenüber San Miniato, wird man kaum ernst nehmen. Das klassische Verhältnis der Säulen zu San Miniato, die zarte Profilierung der Spiegelrahmen, die maßvolle Behandlung des Gurtgesimses und viele anderen Einzelheiten, kennzeichnen die Unzuverlässigkeit und Flüchtigkeit eines solchen Urteils. Daß daher die Kathedrale von Empoli ihrem künstlerischen Entwurfe nach zwischen Florenz und Pisa stehe, braucht überhaupt nicht widerlegt zu werden. Es spricht nicht für Mothes, wenn er in dem urteilslosen Venturi einen Verteidiger gefunden hat, der ohne jegliche Begründung Empoli von San Miniato abhängig sein läßt[2]. Selbst die vorgeblendeten Arkaden, wie die Loggienreihe in Pisa, weisen in der Entwicklung so deutlich auf die langobardische Lisenengliederung und den Bogenfries hin, daß auch diese flüchtige Aehnlichkeit mit den Florentiner Bauten, wo eine altchristliche Vorhalle vorgetäuscht werden soll, keinen inneren Zusammenhang hat. Ferner ist der Wechsel von weißem und grünem Marmor noch nicht mit dem auf sinnfällige Schönheit gerichteten Bestreben durchgeführt wie in San Miniato. Säulenschaft, Kapitell, Kämpfer und Bogen sind einfarbig aus grünem Marmor und geben mit dem breiten Spiegelrande dem Ganzen einen etwas düsteren Ausdruck. Hier knüpft die Verbindung an das Baptisterium und seine schwarz-weiße Inkrustation aus dem XI. Jahrhundert an. Die vermittelnde Stellung von Empoli zwischen dieser wichtigen Restauration in dem Baptisterium und der Errichtung der Fassade von San Miniato aus dem XIII. Jahrhundert, erhärtet sich daher auch aus inneren Gründen. Gemeinsam ist den beiden jüngern Denkmälern die mit wundervoller Klarheit durchgeführte Rahmenbildung. Alles ist nach einem bestimmten Prinzip angeordnet, das wie ein festes Gerüst die Fassade durchsetzt. Doch verbleibt der Kirche von Empoli der Eindruck größerer Nüchternheit. In San Miniato dagegen atmet alles eine ruhige Heiterkeit, und diese Gegenüberstellung schließt eine vorbildliche Wirkung der Fassade von San Miniato aus. — Die Figuren des Untergeschosses gehören in ihrem strengen Stile und der flauen Modellierung der gleichen Zeit an, wie die Fassade. Die Aehnlichkeit mit den Skulpturen von San Jacopo sopr'Arno wird uns zur Datierung dieser alten Vorhalle nützlich sein. So nimmt der genauen

---

[1] Mothes, a. a. O. S. 728, Anm. 1335.

[2] Venturi, a. a. O. Bd. III, S. 848.

Zeitbestimmung wegen die Kathedrale von Empoli unter den Denkmälern der florentinischen Inkrustation eine besondere Stellung ein, die für die Kunstwissenschaft infolge mannigfacher Vorzüge des Gesamtentwurfes an Bedeutung gewinnt.

Zu den eigenartigen Ueberresten der romanisch-toskanischen Baukunst von Florenz gehört wieder ein anderes Denkmal, über dessen Alter zuverlässige Angaben nicht vorliegen, die schon mehrfach genannte Vorhalle der Kirche San Jacopo sopr' Arno (Taf. 8). Nardini, dem sich Supino kritiklos anschließt[1], hat kein scharfes Auge bewiesen, als er in der alten Fassade deutliche Anzeichen dafür erblickte, wie man in Florenz die Eigenheiten der einheimischen Schule preisgab, «per rientrare in quelli del'uso romanico generale»[2]. Schon der von ihm gerügte Ausfall des antiken Gebälkes erklärt sich sehr einfach aus dem Charakter einer Vorhalle mit Pultdach, welch letzteres zwar heute unter einem Attikageschoß verschwunden ist. Die leichte Konstruktion machte in dem ursprünglichen Zustande eine hohe Aufmauerung, die für Vorhallen baukünstlerisch vielfach unschön ist, nicht erforderlich. Die Anordnung des Kreuzgewölbes über einem ungewöhnlich gestreckten rechteckigen Grundriß verminderte die an sich schon geringe Gefahr des Ausbiegens, der man zu allem Ueberflusse noch bemüht war, durch Verspannungsbalken zu begegnen. Einem Gewölbebau über einem ähnlichen Grundriß sind wir bereits in der Tribuna des Baptisteriums begegnet. Wir glauben nicht, daß diese Uebereinstimmung, wenn auch die Durchführung in San Jacopo plump und roh genannt werden muß und einer älteren Zeit angehört, so ganz zufällig ist, sind vielmehr geneigt auch hierin ein Kriterium für den frühromanischen Charakter der Vorhalle von San Jacopo zu erblicken. Nicht überzeugender ist es, wenn Nardini in dem aus kleinen Kragsteinen gebildeten Gesims ein Streben nach der Seite des gotischen Stiles hin erkennen will. Vor allem rührt dieser Teil des Gesimses, was Nardini nicht erkannt hat, von einer Restauration aus der Zeit der Renaissance her, die recht wohl auf eine ähnliche Gesimsdurchbildung einer früheren Periode zurückgehen kann. Eine derartige Gesimsbehandlung ist für die gesamte mittelalterliche Kunst in Italien nachweisbar. Sie nähert sich mit dem Ende des romanischen Zeitraumes immer mehr der Nachbildung des reich profiliertem Gesimses aus spätrömischer Kaiserzeit. Die größere Einfachheit in San Jacopo spricht, wenn man eine Nachbildung überhaupt

[1] Supino, a. a. O. S. 96 und 98.
[2] Nardini, a. a. O. S. 158.

voraussetzt, daher für ein höheres Alter. Absolut kein Verständnis scheint der italienische Forscher für die Plastik zu haben, sonst hätten ihm die stilistischen Uebereinstimmungen mit den Köpfen an der Fassade von Empoli nicht entgehen können. Wir bemerken hier wie dort die eckige toskanische Schädelbildung, das streng stilisierte perückenartige Haar, die weite Augenstellung, die gequetschte, plumpe Nase, wie auch den breitgeschlitzten Mund. Nicht anders verhält es sich mit dem flauen Meißelschnitt, dessen Fortentwicklung für das XII. Jahrhundert in San Miniato und für den Anfang des XIII. Jahrhunderts an der Tribuna des Baptisteriums beobachtet werden kann. Nicht übersehen wollen wir jedoch, daß dem künstlerischen Wert nach die Skulpturen von San Jacopo die von Empoli bei weitem übertreffen. Das Haupt des bärtigen Mannes ist durchaus nicht konventionell, und das Bewegungsmotiv in dem fein zurückgebogenen Kopfe des einen Löwen höchst beachtenswert. Das skulpturarme XI. Jahrhundert hat in Toskana nichts Besseres hervorgebracht. —

Betrachten wir nun endlich die rechteckige Felderteilung in den Bogenzwickeln der Fassade mit ihrer Nüchternheit, die jeder spielerischen Phantasie abhold ist, so ist es schon ein bedenklicher Mangel an Stilempfinden, wenn man eine derartige Anordnung, die den strengen Charakter der frühromanischen Zeit so klar betont, an das Ende dieser Periode setzen kann. Ueberhaupt macht die Vorhalle in ihren Einzelheiten den Eindruck eines noch recht primitiven Könnens. Der Grundriß ist in der merkwürdigen Form eines gleichschenkligen Trapezes angelegt, und die Tiefe der Halle steht in keinem Verhältnisse zu ihrer Höhe. Zu den vorderen Säulenschäften haben Rudera Verwendung gefunden, ebenso zu den Kapitellen, die einige interessante Formen aufweisen. Die hinteren Säulen sind aus Werkstücken von grünem Marmor aufgemauert. Und wie veraltet ist das Bogenauflager, das seinen Charakter als Zwischenglied vollständig eingebüßt hat. Man halte uns nicht entgegen, daß hier etwa die Verschmelzung von Auflager und Kapitell angestrebt sei, wie es für den spätromanischen Zeitraum charakteristisch ist, im Gegenteil, an der rechten Stütze der mittleren Arkade wirkt der flache Kämpfer in Karniesprofilierung von Santi Apostoli nach, ohne daß er die klare Durchbildung wie in der hübschen Basilika am jenseitigen Ufer des Arno erreicht. Und wie primitiv wirkt die Inkrustation der vertikalen Einteilung der Bogenzwickel. Etwas Aehnlichem begegnet man nur in der Badia di Fiesole, während schon Empoli die Felder frei läßt, und San Miniato, das Baptisterium in seinen jüngern Teilen, sowie San Salvatore zu dem hübschen Schmuck der geschweiften,

dem architektonischen Aufbau folgenden Dreiecken übergehen. Wie auch immer wir die alte Vorhalle von San Jacopo sopr' Arno auf Einzelheiten hin prüfen, stets kommen wir zu dem Ergebnis, daß es sich um einen Bauüberrest aus der frühromanischen Periode handelt. Irgendwelche Spuren, die auf eine spätere Errichtung hinweisen, lassen sich nicht feststellen, und wir schließen uns aus stilkritischen Gründen der Meinung Biatis an, daß die Kirche «rimase nel Secolo XI quasi distrutta, e le Monache, che si eran per questo motivo di qui partite, si ripristinarono nel 1059, da Gherardo II, Vescovo Fiorentino[1].» Wie sich schon der prachtliebende Bischof Hildebrand eine Wiederherstellung der zerstörten und vernachlässigten Kirchen von Florenz besonders angelegen sein ließ so wirkte der fromme Bischof Gerard, der als Papst Nikolaus II. niemals seine alte Diözese aus den Augen verlor, in seinem Sinne fort. Wie verschieden auch immer die Beweggründe der beiden Männer gewesen sein mögen, ihr Verdienst um die romanisch-toskanische Baukunst in Florenz ist von außerordentlicher Bedeutung. Und was wir für die Inkrustation des Innenraumes im Baptisterium, mit Bezug auf die apokryphe Inschrift von einer Weihe durch Papst Nikolaus II. im Jahre 1059 angenommen haben, wird in dem Fragmente von San Jacopo zur Gewißheit. Wir verdanken die Wiederherstellung, bzw. die Inkrustation der alten Vorhalle der Anregung des Papstes Nikolaus II., die somit etwa um die Mitte des XI. Jahrhunderts entstanden ist.

[1] Luigi Biadi, Notizie sulle antiche fabbriche di Firenze non terminate. Firenze 1824, S. 182.

IV. KAPITEL.

SAN MINIATO AL MONTE.

IM Süden von Florenz, an einer Stelle von unübertroffener landschaftlicher Schönheit, ragt das Gotteshaus aus dem dichten Laubwerk der nahe gelegenen Hügelkette empor. Seine Lage schmeichelt auch dem verwöhntesten Auge, und die weithin schimmernde Fassade mahnt die nüchterne Gegenwart an jene Zeiten, da ein selbstbewußtes Bürgertum mit Geschmack seine Denkmäler (Taf. 9) schuf. — Ein breiter Weg, mit Marmorstufen gepflastert, führt zwischen dunklen Zypressen zu der Basilika empor. Des Gotteshauses gedenkt Dante in dem Fegefeuer, als er am Läuterungsberg die Scharen der im Stolze Sündigenden durchschreitet[1].

> Come a man destra, per salire al monte,
> Dove siede la Chiesa che soggioga
> La ben guidata sopra Rubaconte[2].

Und ob sich die ruhige Linienführung der Silhouette gegen das weiße Morgenlicht abhebt, oder der gespreizte Adler, das stolze Wahrzeichen der alten Tuchhändlerzunft über der herrlichen Inkrustation im goldenen Abendlichte leuchtet, immer wird der Eindruck ein ergreifender sein und mehr oder weniger das überschwengliche Lob rechtfertigen, das dem Denkmal bis heute zuteil geworden ist.

Kloster und Kirche hatten ihre Schicksale. Innerhalb ihrer Mauern versammelte der prachtliebende und gottesfürchtige Bischof Hildebrand seine Getreuen um sich, und ihre Hallen sahen die Zuchtlosigkeit der

---

[1] Dante, Purgatorio, Canto 12.

[2] Brücke, an jener Stelle gelegen, wo heute die Ponte alle Grazie über den Arno führt; sie wurde einst nach dem Podestà von Firenze, Rubaconte di Mandella genannt, der im Jahre 1237 den Grundstein zu der untergegangenen Brücke legte.

schwarzen Benediktiner und den Uebergang des Besitzes an die «monaci bianchi di Monte Oliveto» im XIV. Jahrhundert. Zwei Jahrhunderte später richtete Michelangelo von der Höhe seine Verderben bringende Geschosse auf die anstürmenden Kaiserlichen, und lange Zeit hindurch glich die fromme Stätte einer Kaserne. Nach dieser Entweihung blieb die Kirche vernachlässigt, und auch die Jesuiten, die sich hier im Anfange des XVIII. Jahrhunderts in ihren asketischen Exerzitien ergingen, änderten an dem beklagenswerten Zustande nichts, bis man sich in unserer Zeit zu einer gründlichen und pietätvollen Restauration entschloß. Die Ergänzungen sind unter völliger Wahrung des mittelalterlichen Charakters durchgeführt, und nirgends läßt sich eine Vergewaltigung überkommener Formen nachweisen. In seiner historischen Reinheit erhalten und ergänzt, hat sich das italienische Volk um das herrliche Denkmal religiöser Kunst den Dank der Menschheit verdient.

Die erste urkundliche Erwähnung der Kirche fällt in die Zeit Karls des Großen. Eine Aufzeichnung «that San Frediano, who was Bishop of Lu'cca in the seventh century, was accustomed to come every year in solemn procession with his clergy[1],» ist uns nicht bekannt geworden. Die Urkunde Kaiser Karls kennen wir aus einer Abschrift des XVI. Jahrhunderts. Sie hat zum Gegenstand die Schenkung einer drei Joch großen Olivenpflanzung, eines Meierhofs und von vier zum Königshof gehörigen Aldienhäusern «ad basilicam prefati martiris Christi Miniatis sitam Florentie, ubi eius venerabile corpus requiescit et Haderius presbiter custos preesse videtur»[2], wie es in der Urkunde heißt. Da die Zuweisung für das Seelenheil der zweiten Gemahlin Karls, der schwäbischen Hildegard geschah, und die Urkunde offenbar diesseits der Alpen ausgestellt ist, haben wir die Zeit zwischen 783 und vor allem 786 anzusetzten, dem Jahre, da «rex prefatus natalem Domini in Florentia civitate celebravit[3].»

Dem Vorschlage Davidsohns, das Jahr 783 allgemein dafür anzusehen, wird kaum ein Widerspruch begegnen. Von einer weiteren Schenkung der Kirche sowohl als des Klosters an das «Monastero de' Santi Apostoli e di S. Silvestro di Monantola», spricht Lami und zweifelt «forte che il Monastero di San Miniato donato da Carlo Magno al Monastero di Nonantola, non sia il Monastero di S. Miniato posto nel Monte del Re; ma piuttosto che sia la Chiesa di S. Miniato Tralle Torri, posta nel ricinto antico di Firenze, siccome nello stesso ricinto era

[1] Knight, a. a. O. Bd. I, S. XXXIII.
[2] Monumenta Germaniae historica. Dipl. Kar. Bd. I, S. 210.
[3] Monumenta Germaniae historica. Ss. Bd. XIII, S. 705.

posta la sopradetta Chiesa di S. Michele»[1]. Lami — ganz abgesehen davon, daß die angezogene Urkunde unecht ist — hatte nicht nötig zu zweifeln, denn eben San Miniato tra le Torri wird später mit San Michele als zugehörig zum Kloster von Nonantola genannt[2], während sich Beziehungen irgendwelcher Art zu San Miniato al Monte nicht feststellen lassen. Der von Lami gebrauchte Zusatz «del Re» erklärt sich aus der Lage der alten Kirche an dem einstigen langobardischen Königshügel.

Die außerordentliche Verehrung, die der heilige Minias in Toskana genoß — die ihm geweihten Kirchen zählen nach Dutzenden — verdankt der Heilige griechischer Abkunft der Märtyrerkrone, die er unter Kaiser Decius etwa um die Mitte des dritten Jahrhunderts erwarb. Allzu bedrückend kann die Christenverfolgung für Florenz nicht gewesen sein, da weitere Opfer nicht nachweisbar sind. Dem kirchlichen Eifer genügte jedoch die bescheidene Einzahl nicht. Nach einer Schenkungsurkunde des Kaisers Lambertus vom Jahre 898 liegt ein überlassenes Landstück «prope Ecclesiam S. Miniati, ubi requiescunt Sanctorum corpora novem»[3]. Man hatte einfach die an gleichem Orte befindlichen Gräber aus frühchristlicher Zeit hinzugerechnet. Dieselbe Urkunde wurde im folgenden Jahre von König Berengarius dem Ersten erneuert, jedoch wäre es irrig, aus den Worten «concessimus et condonavimus Ecclesiae Sanctorum Joannis et Miniati, qui caput est Florentini Episcopatus»[4], irgendwelche Schlüsse auf die räumliche Ausdehnung oder Bedeutung der nach den beiden Stadtheiligen genannten Gotteshäuser zu tun. San Miniato al Monte sowohl wie auch die Täuferkirche treten hinter der Kirche der asiatischen Dulderin Santa Reparata zurück.

So wird denn das Oratorium des heiligen Minias kaum größer als eine Kapelle gewesen sein und nichts Wesentliches mit dem Denkmale, so wie es sich heute dem Auge darbietet, gemein gehabt haben. Dafür spricht auch ein Schenkungsakt Ottos des Großen. In einer stark überarbeiteten Urkunde vom Jahre 971, die aber zweifellos auf eine echte Vorlage zurückgeht, verleiht der Kaiser einer Klausnerin Hermergarida Schutz «cum ecclesia sancti Miniatis honori dicata atque suis universis pertinentibus . . . ut eadem devota virgo ipsius ecclesiae omnem optineat vigorem, uti episcopus iam pridem ei concesserat, in cunctis eiusdem ecclesiae pertinentiis, atque quemcumque sibi et ecclesiae advocatum at

---

[1] Lami, a. a. O. S. LVIII.
[2] Tiraboschi, a. a. O. Bd. II, S. 184 ff.
[3] Ughello, a. a. O. Bd. III, S. 36.
[4] Derselbe, S. 37.

exigendum iniuste abstractus sibi res voluerit, eligat»[1]. Weiteres ist uns von der frommen Hüterin nicht bekannt. Genügen schon diese Tatsachen, um die von Mothes aufgestellte Behauptung einer älteren Basilika als Grundform[2] zu erschüttern, so verweisen wir endlich auf Brocchi, der den heiligen Minias und seine Genossen an der «porta laterale (detta comunemente la Porta Santa)»[3] des heutigen Gotteshauses ruhen läßt. In irgendwelcher Beziehung zu der räumlichen Anlage der Basilika kann somit diese Grabstätte nicht gestanden haben. Auch die Legende aus dem Leben des Heiligen erzählt, wie San Minias nach seiner Hinrichtung mit dem Kopfe in den Händen zum Zwecke der Beerdigung den Hügel hinangestiegen ist, «ubi Sancti Petri oratorium erat, quod postea de nomine Martyris S. Miniato dixerunt»[4]. Wir haben also, wie es schon die Urkunde an die Klausnerin Hermergarida vermuten läßt, einen Betsaal vor uns, der mit einem altchristlichen Begräbnisplatz verbunden gewesen ist.

Das kleine Bauwerk muß sich bald darauf in einem beklagenswerten Zustande befunden haben. Vielleicht war auch für den prachtliebenden Bischof Hildebrand der Wunsch ausschlaggebend, in der rasch emporblühenden Stadt ein wirkliches Denkmal aus der Zeit seiner Amtsführung zu hinterlassen. Als daher Kaiser Heinrich II. im Jahre 1013 über die Alpen kam, um einen Aufstand des Markgrafen Arduin von Ivrea niederzuschlagen, wußte der Bischof den Kaiser für seine Pläne zu gewinnen. Ueber die Beweggründe, die zu dem Neubau geführt haben, spricht sich Bischof Hildebrand selbst in einer Dotationsurkunde aus. Wir besitzen von dem verschollenen Originale eine gute Abschrift unter den Papieren Borghinis. Allein das Datum ist falsch, und von Davidsohn richtig als der 27. April 1018 eingesetzt worden[5]. Das als Zeitdokument nicht unwichtige Schriftstück beginnt wie folgt: «Dum ego Ildebrandus nulla meritorum praerogativa sanctae Florentinae Ecclesiae Antistes oratoria nostrae sedis propria circumirem, atque quae neglecta invenirem, meliorare satagerem, inveni Ecclesiam non longe ab urbe sitam in honorem sancti Miniatis martyris dedicatam, antiquitusque vocabulo monasterii insignitam, quam quia nimia vetustate neglectam, atque pene destructam inveni, qualiter renovare potuissem, anxie cogitare coepi. Haec autem

[1] Monumenta Germaniae historica. Dipl. Bd. I, S. 547.

[2] Mothes, a. a. O. S. 378.

[3] Giuseppe Maria Brocchi, Vite de' Santi e Beati fiorentini. Firenze 1742, Bd. I, S. 20 f.

[4] Ughello, a. a. O. Bd. III, S. 62.

[5] Davidsohn, Forschungen, a. a. O. Tl. I, S. 34.

ad agenda ideo maxime desiderio, ardebam, quia venerabile corpus dicti martyris ibi repositum audieram. Quapropter meum seniorem scilicet Imperatorem adire studui, quatenus illius consilio iuvamineque animatus perficere valerem quod desideravi»[1]. Augenscheinlich im Widerspruch zu der von uns ausgesprochenen Annahme eines älteren Bethauses kommt in der Urkunde die Bezeichnung «ecclesia» für die Kapelle des Minias vor, doch steht dem anderseits ausdrücklich «oratorium» gegenüber. Im übrigen schwanken die Bezeichnungen in den alten Urkunden so stark, daß sich eine Gewißheit über die Bedeutung der einzelnen Ausdrücke für die Architektur nicht immer daraus gewinnen läßt. Ohne Zweifel erinnerte man sich in einer Zeit wiederaufflammender Frömmigkeit der alten kirchlichen Requisiten. Was war es Wunder, daß ein kluger Kirchenfürst den Kultus des einzigen toskanischen Märtyrers zu neuem Leben zu erwecken und durch ein würdiges Denkmal festzuhalten suchte! In der Ehrfurcht verratenden Form, womit die Hilfe des Kaisers erbeten wird, wirkte der unter den Ottonen mächtig erstarkte Kaisergedanke nach. Der Unterstützung, die Heinrich II. herlieh, gedenkt die Urkunde mit folgenden Worten: «Qui meo desiderio, divina inspirante clementia non modice con gaudens, monasterium in praenominata Ecclesia sicut antiquitus fuerat, me constituere admonuit, seque mihi favere promisit»[2]. Zum ersten Male begegnen wir hier der Andeutung einer älteren Klosteranlage Auf Grund der vorausgeschickten Urkunden können wir jedoch die Behauptung Hildebrands nur als einen Irrtum bezeichnen. Die bescheidenen Bauanlagen werden Unterkunftsräume gewesen sein, wie wir diese bei der Klausnerin Hermergarida, die gewiß nicht allein ihres frommen Amtes waltete, vorauszusetzen haben. In der Nähe des alten langobardischen Königsgutes gelegen, dort wo die zweite Kirche des Täufers stand, hat auch der Wechsel der Schutzheiligen den Kultus des heiligen Minias nicht völlig unterdrückt. Als ein Ort der Weltflucht, ohne klösterliche Satzungen fortbestehend, mag dem prüfenden Kirchenfürsten der Anblick der verwahrlosten Gebäude wie auch der Grabstätte gleichsam als ein stiller Vorwurf begegnet sein. Dem Beschluß, das Andenken an den Märtyrer zu erneuern, konnte die Annahme einer verlassenen Klosteranlage nur nützlich sein.

Ueber die eigentliche Bauzeit schweigt die Urkunde. Da aber der Aussteller von seinen Beziehungen zu Kaiser Heinrich in einer Weise spricht, die ohne die Voraussetzung eines persönlichen Verkehrs nicht

---

[1] Ughello, a. a. O. Bd. III, S. 62.

[2] Derselbe.

denkbar ist, so wird der Beginn des Neubaues in das Jahr 1014, in die Zeit nach der am 14. Februar zu Rom erfolgten Kaiserkrönung zu verlegen sein. Die Einweihung fand am 27. April 1018 statt [1]. Zwar will sich Kugler durchaus nicht von den Urkunden überzeugen lassen und hält an einer Erbauung von San Miniato am Schlusse des XII. Jahrhunderts fest. Sein Hinweis auf den Dom von Fiesole [2] entbehrt der Beweiskraft und ist schon auf Grund wirtschaftlicher Unterschiede zu widerlegen. Die dürftige Ausstattung der neuen Kathedrale zu Fiesole wird ausreichend durch den ausgeplünderten und verrotteten Zustand der Diözese erklärt und gestattet keinen Rückschluß auf den Kirchenbau jener Zeit im allgemeinen. Eine Nebeneinanderstellung mit dem mächtig aufblühenden Florenz ist überhaupt nicht angängig. Nicht weniger bedenklich ist die Behauptung: es haben die Verhältnisse «eine Durchbildung, wie sie überall an San Miniato hervortrete, mit den Zuständen jener Frühepoche völlig unvereinbar erscheinen lassen» [3]. Kuglers Blick haftet ängstlich und befangen an der Fassade von San Miniato, die natürlich nicht aus dem Anfang des XI. Jahrhunderts herrührt. Nicht bestritten darf auch werden, daß San Miniato dem Dome zu Fiesole an Raumgliederung und auch in vielen Einzelheiten, wie der technischen Durchbildung von Kapitellen und Basen durchaus überlegen ist. Jedoch ein Fortschritt liegt nicht in alledem. Das getreue Kopieren der Antike allein macht es noch nicht, und einer aufmerksamen Prüfung entgeht es nicht, wie sich in Fiesole in der Umbildung antiker Kapitelle eine gewisse Selbständigkeit ausspricht, die des Reizes der Originalität nicht völlig entbehrt. Was gar dekorative Einzelheiten wie Menschen- und Tierfiguren anbetrifft, so wird in Fiesole dem Zeitstil weit mehr Rechnung getragen als man im Innern von San Miniato beobachten kann. Wem die Baugeschichte des Domes von Fiesole bekannt ist, wird kaum ob des strengen basilikalen Charakters erstaunt sein. Errichtet in der Zeit des stärksten Niederganges, muß die Kirche bei der Ueberführung der Reste des heiligen Romulus im Jahre 1028 geradezu den Eindruck einer vorläufigen Fertigstellung gemacht haben, denn der Chor mit seinem interessanten Gewölbebau gehört einer Inschrift auf dem Kelchblatte eines Kapitells zufolge dem Anfange des XIII. Jahrhunderts an.

Vorbildlich für das von Hildebrand erbaute Gotteshaus war die altchristliche Säulenbasilika. Daran ändert der Stützenwechsel nichts, dessen Pfeiler mit den schlanken, wenn auch keineswegs in «roher Weise» [4]

[1] Davidsohn, Geschichte, a. a. O. Bd. I, S. 133.
[2] Kugler, Baukunst, a. a. O. Bd. II, S. 62.
[3] Derselbe.
[4] Mothes, a. a. O. S. 378.

angeordneten Halbsäulen sich nicht in die Anlagen einfügen wollen (Taf. 10). Die Einfachheit des Bauplanes der schlecht orientierten Kirche, dreischiffig mit einer halbrunden Apsis, ohne Querhausanlage mit offenem Dachstuhl über Mittel- und Seitenschiffen, ist im Anfange des XI. Jahrhunderts für Italien nichts Außergewöhnliches. Allein der Versuch mit Hilfe des Stützenwechsels und Transversalgurten die Forderungen der Statik zu erfüllen, tritt als abweichendes Moment hinzu, ohne jedoch an der Lösung der mit dem romanischen Gewölbebau eintretenden Schwierigkeiten Anteil zu haben. Keineswegs ist auch «la basilica divisa effettivamente in tre campate»[1], und man kann sich die Transversalgurten, die in einer störenden Art die ruhig dahingleitende Verzierung der Mittelschiffswand unterbrechen, hinwegdenken, und die Basilika dürfte nur gewinnen. Würde einen nicht das Ausmaß eines Besseren belehren, man wäre geneigt, den Stützenwechsel als eine spätere Konstruktionsabänderung anzusehen. Frey hält denn auch den Hildebrandbau «aus gewissen formalen Anzeichen für eine reine Säulenbasilika», der «die heutige dreischiffige Kirche ohne Querschiff, mit offenem Dachstuhle, mit Krypte und erhöhtem Chore, zu dem steile Treppen führen, angehöre. Das eigenartige Stützensystem dagegen», wie die wohl «aus Gründen der Sicherheit eingezogenen Pfeiler», seien einer späteren Zeit zuzuschreiben[2]. Der Forscher spricht sich nicht klar darüber aus, wie man sich die einschneidende Umwandlung des Stützensystems zu denken hat. Von einem späteren Einziehen der Pfeiler kann ernstlich keine Rede sein, und wir möchten Frey gegenüber hervorheben, daß Grundriß und Aufbau der Basilika, so wie diese heute vor uns steht, in einem Zuge entworfen und durchgeführt worden ist. Wer nur den unzureichenden Grundriß bei Rivoira und den besseren, aber in den Verhältnissen unbefriedigenden Grundriß bei Hübsch kennt, wird nicht zu einer vollen Würdigung der feinsinnigen Anordnung kommen. Eine Ausmessung der Kirche, die wir vorgenommen haben, ergibt die bemerkenswerte Tatsache, daß der Abstand von dem Portal zur ersten Transversalgurte von 16,20 m nahezu mit dem des zweiten Intervalls von 16,60 m, stets auf Pfeilermitte genommen, übereinstimmt. Ganz anders verhält es sich mit dem letzten Abschnitt über dem Chor. Hier geht das Maß auf 14,20 m zurück, was unmöglich einem willkürlichen Akte zuzuschreiben ist. Ebensowenig steht dieser Vorgang im Zusammenhang mit der Errichtung der Krypte, die von den Säulen der Oberkirche planlos durchschnitten wird. Zwei Vorzüge knüpfen sich an die ab-

---

[1] Supino, a. a. O. S. 67.
[2] Frey, a. a. O. Bd. I, S. 200, Note 62.

weichende Anordnung der einzelnen Transversalgurten. Vor allem verändert die infolge der Aufführung des Chores verkürzte Schafthöhe der Stützen das Verhältnis zur Spannweite der Bogen in so einschneidendem Maße, daß eine Verringerung der Säulenabstände sich geradezu als zwingend erweist, wenn auch die plumpe Wirkung der Arkaden im Chorraume selbst nicht ganz zu beseitigen war, denn das hätte wieder den Gesamteindruck des Innenraumes beeinträchtigt. Sodann steigert die getroffene Anordnung der Stützen als Uebergang zu der engen Stellung der Blendarkaden des Apsisraumes die Harmonie der Innenwirkung der Halle in einer nie übertroffenen Weise. Der perspektivische Durchblick wird nicht hart und unvermittelt am Triumphbogen gebrochen, vielmehr schließt sich mit Hilfe der Inkrustation der Raum zu einer höheren Einheit zusammen. Die Masse des Baukörpers erscheint in ewigem Fluß, in den Verhältnissen edel und großzügig, in der Inkrustation die Wechselwirkung von Architektur und Malerei zu vollendeter Harmonie erhebend. Die Raumwirkung der Renaissancehalle hat in San Miniato ein frühes und reifes Ebenbild gefunden. Und es war mehr als ein Spiel der Laune, daß Bramante, wenn die Zuteilung richtig ist, in einer Skizze, die sich unter Nr. 1708 im Kupferstichkabinett der Uffizien befindet, das Innere von San Miniato einer Restauration unterzog.

Der Zusammenhang von Grundriß und Aufbau läßt allein schon die Frage nach verschiedenen Bauzeiten überflüssig erscheinen. Daß der Chor von Anfang an zur Kirche gehörte, wagt denn auch Frey nicht anzuzweifeln; somit erweist sich, infolge des inneren Zusammenhanges von Chor und Stütze die Theorie einer Säulenbasilika als haltlos. Auch der Lichtgaden nimmt in seiner Einteilung Rücksicht auf die eingezogenen Transversalgurten. Spuren älterer Oeffnungen sind nicht nachweisbar, sodaß die Aufmauerung einer eventuell vorausgegangenen Säulenbasilika nicht angehört haben kann. Immerhin stimmen wir mit Frey überein, daß der Erbauer der Kirche von der alten christlichen Säulenbasilika ausgegangen ist. Die durch die Raumverhältnisse bedingten Erweiterungen haben konstruktiv die glücklichste Lösung gefunden, die bei der Einfachheit der Anlage überhaupt möglich ist. Wenn daher Supino den Bogenarchitrav so angeordnet sein läßt, «che la sezione longitudinale della chiesa presenta tre gruppi di tre arcate ciascuno»[1], so liegt darin eine Verkennung des baulichen Grundgedankens der altchristlichen Basilika, wie er sich in San Miniato noch einmal in so glänzender Weise geoffenbaret hat. Ohne Erkenntnis der nach der Vergangenheit hinneigenden Anknüpfung

[1] Supino, a. a. O. S. 67.

ist nun einmal eine rechte Würdigung des Denkmals nicht möglich. Eine abweichende Konstruktion gegenüber dem Schema der altchristlichen Basilika lag einzig und allein in dem Verlassen des Grundsatzes, daß Stütze und Aufmauerung — der offene Dachstuhl eingeschlossen — sich selbst zu tragen hätte. Zwei Jahrhunderte zuvor hat man in Santa Prassede zu Rom Aehnliches versucht, ohne daß die Raumdispositionen wie in San Miniato zwingend die Ueberspannung durch Transversalgurten bedungen hätte. Schon die schlankere Form des Oblongums zu San Miniato, wie die eng zusammengerückten Transversalgurten zu Santa Prassede zeigen den Unterschied an. Während in Rom die Aufgabe lediglich darin bestand, dem Dachstuhl eine sichere Stütze zu geben, sollte zu Florenz dem Ausweichen des Mauerwerks nach innen vorgebeugt werden. In den schlank emporragenden, gemauerten Säulen, dem klassischen Verhältnis des Bogenarchitraves und den schwachen Mittelschiffswänden, die der Statik wegen eine seitliche Stütze verlangten, liegt in der Basilika von San Miniato ein konstruktives Element, das erst die Gotik konsequent durchgebildet hat. Daher ist auch ein Vergleich mit der Sankt Michaeliskirche in Hildesheim irreführend[1], ganz abgesehen davon, daß dem Baue Bernwards schon in dem äußeren Bilde die Transversalgurten des Mittelschiffes fehlen. Ueberhaupt ist die nach dem «stile lombardo»[2] hin tentierende Ausführung Rivoiras im Anschluß an das Stützensystem von San Miniato grundsätzlich abzulehnen. Ebensowenig befriedigen auch die Ausführungen Nardinis. «Quelli arconi trasversali ... furono fatti fosse per più robustezza (sic) della chiesa per conferirle un aspetto più ricco e variato»[3], urteilt der Verfasser der Monographie über das Baptisterium von San Giovanni. Der hier unternommene Versuch, die aus technischen Gründen konstruierten Transversalgurten einer spielerischen Absicht zu unterschieben, erschwert außerordentlich das Verständnis für den folgerichtigen Aufbau von San Miniato. Unter allen Denkmälern, die durch vornehme Verhältnisse und leichtes Emporstreben sich zur Zeit der romanischen Baukunst von der Vergangenheit losreißen, steht daher San Miniato an erster Stelle. Es ist dies kein geringes Verdienst, mag auch dem Grundriß nach sich der Bau noch tief in den Gedankengängen des altchristlichen Zeitraumes bewegen. Sollte nicht der Zuteilung des Klosters an den Orden der Benediktiner ein Anteil an dieser Erscheinung zukommen? Hielten doch die Mönche, wennschon nicht dem Grundsatz der Dürftigkeit zuliebe, an dem Schema der alten Basilika fest.

---

[1] Rivoira, a. a. O. S. 701.
[2] Derselbe, S. 251.
[3] Nardini, a. a. O. S. 150.

Denn an eine ältere Vorlage, deren Fundamente in den Plan der neuen Kirche einbezogen wurden, glauben wir auch nach einer Prüfung des Mauerwerks nicht. Soweit dasselbe sichtbar ist, erscheint alles wie aus einem Guß. Der unregelmäßige Verband des ganz in Hausteinen ausgeführten Gebäudes wechselt in höheren und niederen Steinlagen unter Vermeidung abgesetzter Schichten. Das ausgezeichnete Material ließ eine komplizierte Mauerung überflüssig erscheinen. Das nicht allzu breite Mörtelband wird mit großer Genauigkeit eingehalten, wie auch der Behau der ungleich starken Steine von einer Sauberkeit und in einer Weise ebenflächig ist, die wir für die ganze Bauzeit des XI. Jahrhunderts an den toskanischen Denkmälern bis in die entlegenste Pfarrkirche des Florentiner Bistums stets aufs neue bewundert haben. Es ist dies eine Tatsache, die auch schon Hübsch aufgefallen ist [1], wennschon er die Bautechnik der konstantinischen Zeit höher einschätzt. Allein die Dachauflager sind einmal einer Erneuerung unterzogen worden. Wir haben kurz aufeinander zwei Aufzeichnungen über Reparaturen in den Akten der «Arte di Calimala» gefunden [2], die wohl auf die Einbruchstelle zu deuten sind. Jedenfalls ist es ausgeschlossen, daß das «Untere der Apsis und die daran stoßenden Teile» [3] ein verschiedenes Material erkennen lassen (Abb. 26). Wie aus der Abbildung ersichtlich ist, hat von den späteren Umwandlungen der Lichteinlässe abgesehen, eine zeitlich getrennte Ausführung des Mauerwerks nicht stattgefunden.

Auch einen Schaden der Außenmauer auf der nördlichen Langseite haben wir untersucht. Die Erneuerungsarbeiten ziehen sich von dem Pfeiler bis zur östlichen Mauerkante hin und gehören der Ausführung nach einer späteren Zeit an. Höchstwahrscheinlich wurde die Zerstörung der Nordwand durch einen der wiederholten Unfälle des in unmittelbarer Nähe befindlichen Turmes hervorgerufen. Worauf Rivoira seine kategorische Behauptung stützt, daß «i muri d'ambito — manomessi in vetta — siano tutto dí gli antichi» [4], wissen wir nicht. An der Schmalseite der Außenmauer des linken Seitenschiffes (Abb. 27) sieht man noch das Fragment eines romanischen Fensterbogens, der mit der Mauerwand aufgeführt worden ist. Die Form dieses Fensters, wie die Fügung der Steine ist uns aus vielen Kirchen des Bistums bekannt, die für das XI. Jahrhundert nachweisbar sind. Die Uebereinstimmung ist so überzeugend, daß sie Rivoira nicht hätte entgehen dürfen. Allein in den Fundamenten ist die

[1] Hübsch, Die altchristlichen Kirchen a. a. O. Sp. XVIII.
[2] Frey, a. a. O. S. 320, Reg. 4 und 5.
[3] Burckhardt, a. a. O. Tl. II, S. 230.
[4] Rivoira, a. a. O. S. 248.

Möglichkeit, daß sich durch Ausgrabungen noch Spuren der alten Kirche finden lassen, nicht ausgeschlossen. Wesentlich anders liegt die Sache mit Bezug auf die Konfession oder Krypte, läßt gleichwohl nicht «die Konstruktionsweise der Bogen an den Fenstern der Krypte den Gedanken aufkommen», diese selbst gehöre einem älteren Heiligtume an und sei nicht etwa wie im Dome von Fiesole «ein späterer Einbau»[1]. Glücklicherweise besitzen wir in der Stiftungsurkunde des Bischofs Hildebrand über den Bau der Unterkirche ein einwandfreies Zeugnis. Die Stelle lautet: «Inchoato igitur diu desiderato opere pretiosissimas gemmas auditu tan-



Abb. 26. Teil der östlichen Kirchenmauer von San Miniato mit Apsis.

tum antea ex parte cognitas plenius quam audieramus visibiliter in praefata conditas Ecclesia non tam, ut decuit, invenimus, corpus videlicet venerabile beati Miniatis martyris, plurimorumq; eadem martyry palma coronatorum, unde nostrum magis, ac magis accendebatur desiderium: confessionem vero constituentes, sacratissimunque reliquiarum thesaurum elevantes, iuxta nostrae qualitatem possibilitatis, et reverentiam recondimus, et quomodo ibidem Deo servientes vivere potuissent, ordinavimus»[2]. Die Ausführungen des Bischofs sind vollkommen klar. Sie lösen nicht allein die letzten Zweifel an dem oratorienartigen Charakter der Kapelle über dem

[1] Burckhardt, a. a. O. Tl. II, S. 230.
[2] Ughello, a. a. O. Bd. III, S. 62 f.

Grabe des Märtyrers, sie widerlegen auch die Annahme eines höheren Alters für die Krypte.

In scheinbarem Widerspruch zur Frage einer älteren Anlage steht jedoch die unsymmetrische Einordnung der Kryptenfenster (Abb. 28). Befindet man sich in dem Innenraum und wirft einen Blick auf den unregelmäßig eingefügten Gewölbebau, so glaubt man es mit einem alten Apsidenteil zu tun zu haben. Die Krypte steht offenbar in keinem inneren Zusammenhang mit der Umfassungsmauer. Trennen wir jedoch die Konstruktion der Basilika von der Krypte, so ergibt sich auch hier



Abb. 27. Teil der östlichen Kirchenmauer von San Miniato mit Apsis.

eine befriedigende Erklärung. Der Baumeister war bemüht, innerhalb der Apsisnische für die Lichtdurchlässe den gleichen Abstand einzuhalten, das heißt, er begann die Errichtung der Umfassungsmauer ohne Rücksicht auf die Disposition der Unterkirche. Und es störte ihn wenig, ob er sich dabei im Widerspruch befand mit der Anordnung der Stützen des Kryptenraumes. Die Ueberwölbung des Unterraumes hat daher keine innere Verbindung mit der Umfassungsmauer der Apsis eingegangen, die konstruktive Verschmelzung von Kreuzgewölbe und Wandstütze ging über die Kraft des Erbauers und führte zu jener plumpen Vermauerung der Bogenzwickel, die man selbst wieder weit besser in ihrem natürlichen Verlaufe auf die halbrunde Apsiswand hätte aufstoßen

lassen. Der unterbrochene Uebergang des Gewölbes, wie auch die widerspruchsvolle Stellung der Fenster sind lediglich die sichtbaren Merkmale der noch mangelhaften Beherrschung des Gewölbebaues. Wir lehnen daher eine zeitlich nicht völlig zusammenfallende Errichtung von Umfassungsmauer und Kryptenraum ab. Zur Durchführung einer großzügigen Konstruktion, wie es schon die Einbeziehung der Säulen der Oberkirche verlangt hätte, reichte das Können nicht aus. Die geradezu rücksichtslose Weise, in der die gemauerten Säulenstümpfe der Oberkirche in die Unterkirche hinabragen (Abb. 29) war daher unver-



Abb. 28. Inneres der Apsisnische des Kryptenraumes von San Miniato.

meidlich, und noch San Zeno Maggiore zu Verona hat eine bessere Lösung nicht gefunden. Wie sehr die Krypte trotz der mangelhaften Gewölbekonstruktion mit der ganzen Anlage organisch verwachsen ist, geht an dem abschließenden Charakter der genaue Abstände einhaltenden Säulen mit der Mauerstütze hervor.

Das Basilikaschema, wie es sich in der Form des lateinischen Kreuzes entwickelte, und seine gewaltige räumliche Ausdehnung, der die Krypte gefolgt war, wirkten in der romanischen Kirchenbaukunst zu Florenz in dem erhöhten und weit in das Kircheninnere vorgeschobenen Chorausbau nach. Die Umwandlung der unterirdischen Grabkirche aus einer mehrschiffigen Anlage in eine von Freistützen gegliederten Halle

ergab sich infolge der gewaltigen Deckfläche aus konstruktiven Ursachen. Ob zu dem Bau der Krypte an Säulen und Kapitelle Fragmente des niedergelegten Bethauses verwendet wurden, läßt sich nicht sagen. Was, abgesehen von römischen Rudera, an Stützen die Halle ziert, zeigt nirgends einen altchristlichen Einschlag, trägt vielmehr ausnahmslos die Spuren jener handwerklichen Sicherheit im Nachahmen antiker Vorbilder, die für die florentinische Baukunst des XI. Jahrhunderts charakteristisch ist. Auch das Vorhandensein eines korinthischen Kapitelles mit byzan-



Abb. 29. Inneres des Kryptenraumes von San Miniato.

tinischem Duktus auf kanelliertem Schaft antiker Herkunft (Abb. 30) von ausgezeichneter Durcharbeitung, wenn auch nicht vollendet, bestätigt den relativ hohen Stand der Meißelarbeit in Florenz in jenem Jahrhundert. Ein solches Kapitell ist in altchristlicher Zeit unmöglich. Es fehlt die leblose breitkantige Modellierung einheimischer Künstler, wie die orientalische Stilisierung ravennatischer Schöpfer. So wenig, wie uns daher eine Prüfung der Krypte Aufschluß über das Alter oder den Umfang des zerstörten Bethauses gibt, mag auch in dem Vorhandensein römischer Kapitelle in der Oberkirche nicht der Nachweis für eine größere, ältere Anlage gegeben sein. Um 1010 war die Stadt Fiesole bis auf die Burg

bei San Alessandro von Florenz zerstört worden, und Rosso berichtet aus der Zeit des Bischofs Hildebrand, «che da Fiesole, e dalle sue rovine si prendessero i marmi, e le pietre che potevano bisognare»[1]. Lami gar behauptet, daß man das Material zum Bau dem Amphitheater und andern römischen Ruinen entnommen habe[2]. So mögen auch die



Abb. 30. Kapitell mit byzantinischem Dektus aus dem Kryptenraum von San Miniato.

schweren, römischen Kapitelle von dem baulustigen Priester weggenommen worden sein, um von nun ab den Ruhm der aufblühenden Schwesterstadt am Arno verkünden zu helfen. Ohne uns daher auf irgend eine bestimmte Form der alten Anlage festzulegen, muß man jedoch deren planmäßigen Zusammenhang mit dem bestehenden Denkmale mangels genügender Unterlagen ablehnen. San Miniato al Monte,

[1] Rosso, a. a. O. S. 11.
[2] Lami, a. a. O. S. 135.

so wie es sich heute dem Auge darbietet, ist seinem künstlerischen Entwurfe nach ein Werk des XI. Jahrhunderts.

Die ganze Nüchternheit der basilikalen Neuschöpfung des Bischofs Hildebrand tritt schon in dem Grundriß hervor (Abb. 31). Die Absicht, auf die reichen Annexe der altchristlichen Bauwerke zu verzichten, ist

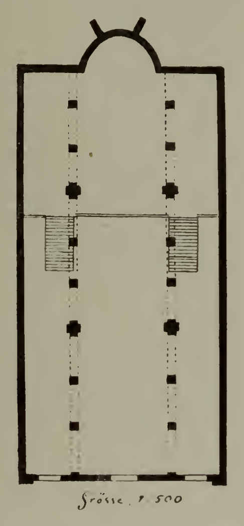


Abb. 31. Grundriß von San Miniato.

unverkennbar. Man darf sich daher die Mühe ersparen, nach unmittelbaren Vorbildern zu suchen. Die Weite von Mittel- und Seitenschiff, im Verhältnis von zwei zu eins zeigt jedenfalls, daß der ravennatische Kirchenbau keine Nachahmung, geschweige denn eine Erweiterung erfahren hat. An die allgemein gültigen Normen der altchristlichen Basilika knüpfte man an, wie schon die langgestreckte Form des Rechtecks lehrt. Das Querschiff, das bereits zwischen dem IV. und V. Jahrhundert auftaucht, fehlt, ebenso Prothesis und Diakonikon. Dafür trat in der Choranlage zwar keine Neuerung, aber in der Art und Weise, wie diese nunmehr

eingebaut wurde, eine völlige Veränderung der inneren Raumwirkung ein. Der entstandene Typus kann nicht als ein Fortschritt in der Architektur angesehen werden, wie glücklich auch immer die hier gefundene räumliche Lösung ist. Die Teilung, die das Kircheninnere durch den Einbau erfährt, erscheint als ein Akt der Willkür, dem auch das unorganische in dem Gesamtaufbau entspricht. Die hohe Harmonie, die heute die allgemeine Bewunderung hervorruft, wird allein durch die geschickten Verhältnisse der Höhe des Chorbaues und die dekorative Ausschmückung erreicht. Rein konstruktiv fehlt jeder innere Zusammenhang, und wären die Chorschranken mit dem Pulpitum nicht vorhanden, so würde man betroffen wahrnehmen, in welch rücksichtsloser Art die Choranlage die übrige Harmonie des Kircheninnern auseinanderreißt. Wir können uns nichts anderes denken, als daß rituelle Launen diese absonderliche Konstruktion veranlaßt haben. Wie schon die Urform der altchristlichen Basilika durch Nebenapsiden und Querhaus lediglich als Folge der gesteigerten Ansprüche des Kultus eine fortgesetzte Erweiterung erfuhr, so haben wir höchstwahrscheinlich auch in der gewaltigen Choranlage von San Miniato die Erfüllung einer Forderung des Bischofs und seines Kapitels zu erblicken.

Eine bescheidene Erhöhung des Chores um eine oder zwei Stufen ist ja uralt. Das Entfernen der Gebeine der Märtyrer unterhalb der Tischplatte des Altares und die infolge wachsender Reliquienverehrung entstehende Konfession, die spätere Krypte, hatten nach und nach eine starke Erhöhung des Chores zur Folge. Anfangs nur als Grabkammer eingebaut, entwickelte sich im Laufe der Zeit die Anlage zu jener Unterkirche, die eine stetige Höherlegung des Chores nach sich zog. Das Beispiel eines Presbyteriums aber, wie wir es in San Miniato erblicken, ist uns vor 1018, dem Jahre der Vollendung der Kirche, nicht bekannt geworden. Ueberraschen muß vor allem die Tiefe der Choranlage. Diese nimmt mit $^5/_{13}$ des Langhausraumes eine Fläche ein, die wohl den Ansprüchen einer zahlreichen Priesterschaft gerecht wurde, dem größten Teil der Gläubigen jedoch eine inaktive Rolle zuerteilte. Es ist seltsam, wie hier die Kirche, die im übrigen bemüht war, auch im Kultus durch äußere Prachtentfaltung auf die Menge einzuwirken, sich in der Ausübung gottesdienstlicher Handlungen gewissermaßen ganz in sich zurückzog. Man muß sich für das I. Jahrhundert nach der Einweihung Pulpitum und Chorschranken noch wegdenken, und auch dann dringt kaum der Blick der fernstehendsten Gläubigen zu der Höhe, wo der Geistliche seines Amtes waltete. Zu rauschenden Festlichkeiten war das Gotteshaus nicht geeignet. Es diente mehr der stillen Einkehr, wie

es auch der liebevollen Sorgfalt entsprach, mit der jeder Raum des seltenen Baues geschmückt ist.

Solche Erwägungen werden selbstverständlich den Baumeister bei dem Entwurf der Kirche nicht bestimmt haben. Ihm war die Krypte und ein geräumiger Chor vorgeschrieben, den der Erbauer in der glücklichsten Weise in den Rahmen seines Werkes eingefügt hat. San Miniato ist und bleibt das frühe Beispiel — Santa Reparata läßt uns nur eine ähnliche Konstruktion vermuten — von einer Erhöhung des Chores, die geeignet war, eine Störung der Harmonie des Raumes hervorzurufen. Durch eine rücksichtslose Fortführung des Stützensystems, das innerhalb des Chorraumes, zufolge seiner veränderten Höhe geradezu störend wirkt, wie vor allem durch die ungemein feinsinnige Uebereinanderlagerung von Chorbrüstung und Chorschranke, ist die Gefahr einer gewaltsamen Spaltung des Raumes glücklich umgangen worden. Schließlich nimmt die Ueberschneidung durch die Chorschranken dem Auge jede Möglichkeit, sich eine Vorstellung von den häßlich wirkenden Säulenstümpfen innerhalb des Chores machen zu können. Nun erklärt sich auch die Durchführung der Halbsäulen unterhalb der Transversalgurten bis zur Höhe der Aufmauerung. Eine Pfeileranordnung, wie sie etwa zu San Nicolò in Bari oder San Zeno Maggiore in Verona getroffen wurde, ist in San Miniato des hohen Chores wegen undenkbar. Darum nimmt man gerne die ungeschickte, aber keineswegs «rohe Anordnung der Säulenbündel»[1] in Kauf. Das Bedeutsame der ganzen Anlage der Basilika liegt gerade in der Rücksichtnahme auf die sinnliche Erscheinung. Der geniale Aufriß mit seiner unvergleichlichen Raumwirkung, trotz des nüchternen basilikalen Grundrisses, ist es, der San Miniato innerhalb der Baukunst eine so isolierte, von keinem Denkmal erreichte Stellung anweist, und dem Fachmann ein Gegenstand dauernder Bewunderung und hohen Genusses ist. Wo gegen die allgemeinen Regeln verstoßen wird, weiß der Erbauer sich in einer Weise zu helfen, die aller schulmeisterlichen Engherzigkeit zum Trotz von einer seltenen Geschicklichkeit zeugt. Auch nach Kugler, der freilich infolge seiner irrigen Datierung die Dinge umkehrt, nimmt doch San Miniato «das S. Zeno und Modena zugrunde liegende architektonische System auf und führt es in edler Weise durch»[2]. So erleiden zu San Miniato die Stützen der Mittelschiffswand durch die Krypte keinerlei Unterbrechung; sie bilden in strenger Harmonie zwei fortlaufende Reihen mit wiederholtem Stützenwechsel. Die Abstände der

[1] Mothes, a. a. O. S. 378.
[2] Kugler, Baukunst, a. a. O. Bd. II, S. 74.

Säulen nähern sich denen von Santa Agnese fuori le murà in Rom, jener Basilika aus dem VII. Jahrhundert, der schon Burckhardt mit besonderer Aufmerksamkeit gedenkt[1]. Auch in der Bekleidung der Apsis hat San Miniato eine entfernte Aehnlichkeit mit der Basilika vor der Porta Pia. Im übrigen sind jedoch in dem ruhigen Ineinandergreifen der Flächenbe-



Abb. 32. Korinthisches Kapitell von San Miniato.

kleidung so außerordentliche Unterschiede vorhanden, daß von irgendwelchem Einfluß keine Rede sein kann. —

Auf viereckiger Plinthe, befußt mit einer attischen Basis, steigen die mit Stuck überzogenen Säulen empor. Sie mögen einstmals von gotischen Künstlern bemalt gewesen sein, so wie man es gegenwärtig noch an kümmerlichen Resten in der Kathedrale von Fiesole oder der Pfarrkirche Santa Maria in Chianni di Gambassi sieht. Die heutige Stuckbekleidung

[1] Burckhardt, a. a. O. Tl. II, S. 201.

aber, die nun einmal nicht mehr zu entfernen ist, könnte geschmackloser sein. Sie ist Bernardini da Pescia zu verdanken und wurde im Jahre 1860 vollendet[1]. Die Kapitelle, worunter elf Stück antiken Ursprungs, sind von guter korinthischer Ordnung oder haben die Form des Kompositkapitells später Zeit. Die Ausführung des korinthischen Kapitells (Abb. 32) befriedigt nicht ganz. Die Blattformen sind zu weich und ohne



Abb. 33. Kompositkapitell von San Miniato.

jegliches Verständnis für den organischen Aufbau der natürlichen Vorlage stilisiert. Die Blattrippe hat ihren Charakter vollständig eingebüßt, und die übereinandergehenden Blattenden, die mitunter kaum noch die scharfe Struktur des feingegliederten Vorbildes erkennen lassen, erhöhen den Eindruck gedankenloser Spielerei. Besser in der Ausführung ist das Kompositkapitell (Abb. 33). Streng bis in alle Einzelheiten dem Kanon der römischen Anordnung gehorchend, ist das Kapitell von San Miniato ein gutes Beispiel für jene Form der Säulenbekrönung, die in ihrer

[1] Pietro Franceschini, San Miniato al Monte. Il nuovo Osservatore Fiorentino. Firenze 1885, S. 166.

organischen Zerrissenheit noch niemals den Beifall der Nachwelt gefunden hat. Es fehlt auch nicht an Reichtum von Einzelheiten, der aber keineswegs darüber täuschen darf, wie sehr in den zierlichen Formen das innere Leben erstarrt ist. — Ueber dem geschweiften Abakus der Säulen sitzt die Kämpferplatte, die aber nicht, wie Mothes gesehen haben will, die Form eines Würfels hat[1]. Auch hier erweist sich der Forscher über mittelalterliche Baukunst in Italien als durchaus unzuverlässig. Wie konnte sonst Mothes in der Profilierung der Schmalseiten des Kämpfers die Form einer Hohlkehle sehen! Das Vorbild des hier verwendeten fallenden Karnies mit Anschlag finden wir in der Demetriuskirche zu Thessalonich, wo übrigens die Würfelform noch keine Reduzierung erlitten hat. Man mag über diese Zurückbildung der Bogenauflage, die ohne Zweifel einem Gebälkstück entnommen ist, denken, wie man will, die Verkümmerung dieses Baugliedes stellt ein Element des Fortschritts dar. Durch den Rückgang der Meißelarbeit war der Erbauer von San Miniato, wie auch seine Vorläufer des altchristlichen Kirchenbaus gezwungen, sich antiker Fragmente zu bedienen. Auf den geschweiften Abakus konnte er die Bogenstützen nicht aufsitzen lassen, ein Zwischenglied mußte eingeschoben werden. Also hat der Künstler für die Auflage eine der sinnfälligsten Formen gefunden, die uns bekannt ist. Der Uebergang zur Verschmelzung von Kämpfer- und Abakusplatte war gegeben; in der Kirche von San Flaviano zu Monte Fiascone und im Anschluß hieran von Santa Babila zu Mailand — San Giovanni in Viterbo mit seinem runden, orientalisierenden Kapitell nimmt eine Ausnahmestellung ein — hat man wenige Jahre darauf in Ermangelung antiker Rudera die endgültige Lösung wiedergefunden, die schon in der Porta Aurea des Diokletianpalastes zu Spalatò gegeben war.

Aus der Kämpferplatte steigen als selbständiges konstruktives Element die Archivolten empor. Sie sind weder ein unmittelbarer Bestandteil von Säule oder Pfeiler, noch der Aufmauerung. Die vielfachen Versuche, Kapitell und Archivolten auf das innigste zu verschmelzen, haben in San Miniato keine befriedigende Lösung gefunden. Immerhin bleibt es die Aufgabe der Archivolten, nicht sowohl den Druck der Aufmauerung auf die Stützen abzuleiten, als vielmehr auch die seitliche Ausbiegung zu verhindern. Die Ueberzeugung, daß es ein bemerkenswertes Verdienst der altchristlichen Architektur gewesen ist, die Bogenstützen einzuführen, scheint ja ein Gemeingut geworden zu sein. Wer einmal die rein architravisierende Form der Volten im Diokletianpalast zu Spalatò gesehen

[1] Mothes, a. a. O. S. 379.

hat, oder die dekorative Anordnung der Blendgalerie an der Porta Aurea daselbst, kann keinen Augenblick über die veränderte Auffassung dieses spätrömischen Konstruktionsmotives in dem altchristlichen Kirchenbau im Zweifel sein. Die Archivolten versehen den Dienst von Streben, und dieser Auffassung bleibt der Erbauer von San Miniato ungeachtet des verkröpften Gebälkes treu. Solange daher der gebogene Architrav mit seinem veränderten Raumgefühl nicht für den Oecus des römischen Hauses nachweisbar ist, wird das erste christliche Gotteshaus auch aus diesem Grunde nicht unmittelbar von der Privatbasilika abzuleiten sein.

Die Bogenreihen des Langhauses setzen sich in den Blendarkaden der Apsis fort. Die Wirkung dieser Anordnung ist für die Geschlossenheit in der ganzen Anlage eine außerordentliche. Die Apsis, die in ihrer dekorativen Bekleidung oft mehr oder weniger rücksichtslos aus dem Gesamtbilde des Gotteshauses herausgerissen wird, verliert ihren annexen Charakter und steigert die Raumwirkung auf das geschickteste. Das Motiv der Gliederung der Apsiswand an sich ist nicht neu. In der Langue doc und der Provence trifft man auf zahlreiche Kirchen mit Arkadenapsis, wie St. Jean in Arles und St. Quenin in Vaison und andre. Sie sind wohl ausnahmslos älter als San Miniato, doch in keinem der vielen uns bekannten Beispiele wird versucht, eine architektonische Verschmelzung mit dem Langhause anzubahnen. Wie wenig eine solche Lösung in Südfrankreich beabsichtigt war, zeigt die Fortentwicklung der Blendarkaden zu Fenstergewänden, d. h. zu einem konstruktiven Nebenteile in der Kirche zu St. Rouf bei Avignon. Dagegen ist die Anordnung der Arkaden in San Miniato so getroffen, als sollten diese einen untrennbaren Bestandteil des Mauerwerks der Apsis bilden. Obwohl die Arkaden dazu beitragen, die Mauerwand aufzulösen, sind sie doch ausschließlich ein dekoratives Element. Wir glauben nicht, daß diese Bekleidung der Apsis eine spätere Zutat ist und in der gegenwärtigen Form nicht der ursprünglichen Dekoration zuzurechnen ist, wennschon die Abkröpfung des Triumphbogens Verdacht erregen muß. Und wie sehr wir auch überzeugt sind, daß ein Schürfversuch den Beweis für eine nachträgliche Vermauerung in der Stärke der Blendarkaden innerhalb der Apsis erbringen wird, so geht doch die Inkrustation des Innenraumes überhaupt von einem einheitlichen Entwurfe aus. Die Ausschmückung der Apsis läßt in ihren Motiven, wie vor allem auch in der reichen Füllung und dem Spiel der Rosetten erkennen, daß es die Absicht des Künstlers war, die Ausschmückung des Langhauses dahinter zurücktreten zu lassen, und sie ist daher ungemein lehrreich für die Kenntnis der Arbeitsweise

jener Zeit. Ohne sklavische Anlehnung, noch etwaigen Verzicht auf ein gesteigertes Kunstempfinden, wird eine Verschmelzung angestrebt, die trotz bereichernder Einzelheiten in der Hauptsache als geglückt angesehen werden darf. Man findet nicht einmal die wesentlich kleineren Verhältnisse der Arkaden störend, im Gegenteil dürfte die perspektivische Wirkung gewonnen haben. Wie der gleiche ordnende Geist durch die Gesamtdekoration des Innenraumes geht, ersieht man aus der Uebereinstimmung in der Grunddisposition der Ornamentmotive zu den Bogenlünetten der Apsis und den Arkadenzwickeln des Langhauses. Allein die reiche Füllung der Bogenlünetten beginnt etwas unruhig zu wirken und läßt die köstliche Einfachheit der Inkrustation des Langhauses vermissen. Die Absicht, den Raum um das Allerheiligste stärker hervortreten zu lassen, könnte doch etwas diskreter durchgeführt sein. Unstimmigkeit zwischen der Apsis und dem Langhaus herrscht auch in der Farbe der Basen, während die attische Form für den Säulenfuß selbst überall die gleiche ist. Ob die Apsis einmal anders ausgesehen hat, glauben wir dennoch aus inneren Gründen nicht, entzieht sich auch jeder Beurteilung, da sich keine Spuren aus älterer Zeit erhalten haben. Allein die Lichtdurchlässe sind nachträglich eingeschlagen worden, wie eine Prüfung des Mauerwerks und die Stellung von Gerüstlöchern ergibt. Wahrscheinlich bestand anfangs die Absicht, die Apsis, die im altchristlichen Gotteshaus in ihrer reichen sinnfälligen Dekoration stets eine Sonderstellung eingenommen hatte, in der Weise des Domes zu Parenzo oder Santa Agnese an der Porta Pia zu Rom auszuschmücken. Die Harmonie des Innenraumes, die jedoch in San Miniato auch in der Inkrustation angestrebt wird, weist dem Denkmal eine Stellung von ungewöhnlich künstlerischer Bedeutung zu. — Die Pilasterstützen des Triumphbogens sind eine Arbeit des XV. Jahrhunderts und möglicherweise zu jener Zeit angefertigt worden, da eine gründliche Renovation der Kirche erfolgte[1].

Ueber den Archivolten des Mittelschiffs erhebt sich die Aufmauerung. Sie erreicht verhältnismäßig nicht jene Höhe, die den altchristlichen Basiliken ihren gedrückten Charakter verleiht. Die schlanke Ausbildung des Stützensystems zwang die Oberwand zur Raumabtretung. An den Langseiten zieht sich in der Weise eines Gebälkes eine regelmäßig fortlaufende Gliederung hin. Sie ist an der letzten Transversalgurte verkröpft und beschränkt sich lediglich auf einen dekorativen Charakter, der in der Betonung eines nüchternen Linienmotives und dem Fehlen der Gesimsausladung den geschlossenen Eindruck in der Inkrustation der

[1] Frey, a. a. O. S. 324, Reg. 42 und 44.

Aufmauerung erhöht. Daß diese Anordnung in keinem Zusammenhang mit der Konstruktion der Mauerwand steht, ergibt sich nicht allein aus dem äußeren Bilde. In der Tat liegt das Widerlager für das Pultdach der Seitenschiffe wesentlich höher. Dagegen tritt die dekorative Bekleidung der Längswand in der Verkröpfung als Zwischenglied über dem Kapitell der zweiten Transversalgurte in die natürlichen Rechte eines Gebälkes ein. Die geschickte Verwendung eines konstruktiven Elementes in Verbindung mit der rein dekorativen Anordnung auf der Mauerwand, ist zum Schaden des gesamten Eindruckes in der ersten Transversalgurte verlasen worden. Einen Grund für diese Aenderung vermögen wir nicht einzusehen, denn der schlanke Aufstieg des Bogens hat nur unwesentlich durch das unmittelbare Aufsitzen auf dem Kämpfer gewonnen. Den weiteren Raum bis zu dem Lichtgaden schmücken viereckige Felder, die wieder mit übereck gestellten Quadraten gefüllt sind. Die Anordnung fordert geradezu einen Vergleich mit den Parapeten deutscher Fachwerkbauten heraus, obgleich eine direkte Beziehung außerhalb des Bereiches jeder Möglichkeit liegt. Immerhin ist es kein italienisches Motiv und verrät auch hier wie im Baptisterium den Einfluß der germanischen Eroberer. Für die Datierung der Inkrustation des Langhauses ist die Aehnlichkeit mit der Fassade jenes Spitales von Wichtigkeit, der dem Evangelisten Johannes geweiht war. Das Gebäude, auf das wir noch zurückkommen werden, wurde im Jahre 1040 erbaut und zeigt über den Arkaden der Vorhalle eine Inkrustation, die lebhaft an die der Aufmauerung in dem Langhause von San Miniato erinnert (Abb. 37). Und wie wir schon für die innere Ausschmückung des Baptisteriums, die ihrem Wesen nach verwandte Züge mit der von San Miniato und dem hier genannten Spitale aufweist, die Zeit um die Mitte des XI. Jahrhunderts wahrscheinlich gemacht haben, so gewinnt diese Annahme, da uns die Bauzeit des Spitales bekannt ist, nunmehr sehr an Zuverlässigkeit. Es wiederholt sich hier, was wir schon bei Besprechung des Baptisteriums hervorgehoben haben. Für den Florentiner Inkrustationstil des XI. Jahrhunderts macht sich noch eine starke Abhängigkeit von germanischen Einflüssen bemerkbar. Das Wiederaufflammen der Antike hatte rasch damit aufgeräumt und auch in den jüngeren Teilen der Inkrustation von San Miniato den neuen Stil vorbereitet, der nach der kurzen Herrschaft der Gotik seinen gewaltigen Siegeszug antrat. Die Vorliebe für ein so einfaches geometrisches Dekorationsmotiv, wie es die wechselnde Stellung von Quadraten ist, kehrt auch in den Zwickeln der Bogenstützen sowie der Zwischenwände des Lichtgadens wieder. In Rhomben verflacht, diente die gleiche Anordnung zum Schmucke der

Rückwand. Als einzige Abwandlung tritt der aus drei Kreissegmenten gebildete Stern, das altchristliche Zeichen der Dreieinigkeit hinzu. Es ist ein weitverbreitetes, vor allem von den Germanen gern aufgenommenes Motiv und kommt in der Architektur wie auch in der Plastik gleich häufig vor. Und wie reich gegliedert erscheint dessen ungeachtet die Wandfläche! Alles in allem nähert sich der malerische Eindruck dem des nordischen Fachwerkbaues. Wir heben die außerordentliche Bedeutung hervor, die in dem Prinzipe lag, die Mauerfläche durch Gliederung zu beleben, während sich die Inkrustation der Sophienkirche in Konstantinopel sich damit begnügte, durch den Wechsel der Farbe die Monotonie der Fläche zu beseitigen. Die souveräne Ruhe des Raumes läßt uns keinen Augenblick darüber im Zweifel, daß wir es hier mit einem Schöpfer zu tun haben, der Baumeister und Künstler zugleich gewesen ist. So sehr wir auch in der Inkrustation der alten Fassade der Badia di Fiesole nach Material und Technik das Vorbild sehen müssen, so tritt uns doch in der Basilika von San Miniato ein anderer Geist entgegen. Hier ist alles auf die strengste Einfachheit gestimmt, und das ist um so bemerkenswerter, als Pisa fast um die gleiche Zeit dem orientalischen Schichtwechsel verfiel —

Den Lichtgaden bilden innerhalb eines jeden Stützenwechsels je drei echte und zwei blinde Fenster. Die Oeffnungen sind, wie an allen toskanischen Kirchenbauten des XI. Jahrhunderts, schmal und haben starke Leibungen. Die Fensterreihe des Lichtgadens, in blinde Säulen und Bogen eingeordnet, nähert sich im Bilde bereits stark den Pisaner Rundbogenarkaden. In der Rückwand des Mittelschiffs dringt das Licht durch zwei Fensterrosetten, die mit Hilfe eines Faksimiles das Lichthaus gleichmäßig abschließen. Von einem Kranz schwarzer Kreise umsäumt, durch konvergierende Linien die Verjüngung der Leibung andeutend, ergänzen die Rosetten in geschickter Weise die Ausschmückung des Innenraumes. Unter dem kontinuierlichen Dachauflager zieht sich ein gemalter Bogenfries hin, der in störender Weise von der Konsolenverstärkung des Hauptdachbalkens unterbrochen wird. Und doch war eine andere Lösung nicht möglich. Ein offener Dachstuhl mit einfachem Hängewerk, wie die Transversalgurten zeigen, war wohl von Anfang an beschlossen. San Zeno in Verona mit seinem hölzernen Gewölbe und den fragmentarischen Stützbogen ist das Gegenstück hierzu. Wir sind geneigt den wirkungsvollen breiten Unterzug zu San Miniato schon für die erste Bedachung anzunehmen und halten eine Beeinflussung von Santa Croce in Florenz nicht für ausgeschlossen. Im übrigen liegt, abgesehen von der Polychromierung des offenen Dachstuhles, die auch durch die Dreifarbigkeit der

Mittelschiffswand nicht aufgefangen wird, in der Gesamtwirkung des Innenraums eine Harmonie, die sich von der Dachfirst bis zum Säulenschaft erstreckt und in der strengen und einfachen Linienführung von Konstruktion und Ausstattung ihre Ursache hat. Von dieser Nüchternheit ist man allein in der Ausschmückung der Apsis abgewichen, ohne sich jedoch in prunkhafte Ueberladung zu verlieren. Sämtliche Motive tragen einen wesentlich anderen Charakter, als wir es etwa in den Spiegeln der Fassade der Badia von Fiesole festgestellt haben. Dort gehen noch altchristliche und byzantinische Vorlagen durcheinander, alles ist auf einen bunten und lebhaften Eindruck angelegt. Wie anders in San Miniato, wo die Zierlichkeit flächenfüllender Motive, und eine gewandte Benutzung von Zirkel und Winkelmaß zwar keine bahnbrechende Umformungen, aber eine Reihe außerordentlich dekorativ wirkender Ornamente hervorgebracht hat. Die Ausschmückung der Bogenfelder geschieht streng symmetrisch, ist jedoch paarweise verschieden. Das Gleiche gilt für die Zwischenwände der Fensterausschnitte. Es sind schmale Füllungen, in denen bandmäßig aneinandergereiht Asteroiden und Quadrate abwechseln. Die Inkrustierung von grünem und weißem Marmor ist bis zu einem Grade glücklich verteilt, der keine weitere Steigerung verträgt.

Noch erweckt die dekorative Bekleidung des Triumphbogens und der Transversalgurten ein besonderes Interesse. Hier treten wir, wie schon im Baptisterium zu Florenz, mit einer ganzen Reihe von Motiven in den Kreis altchristlicher Kunstübung ein. Der Erbauer von San Miniato hat es verschmäht, sich allein auf geometrische Kompositionen zu beschränken. Nachgeahmt wird ohne Zweifel die Bekleidung des Triumphbogens in den alten Basiliken, und das Vorkommen flammender Kandelaber, die der Zahl nach zwischen sieben und acht schwanken, hat in Santi Cosma e Damiano, sowie Santa Prassede zu Rom und an anderen Orten ein zu deutliches Vorbild, um nicht die Absicht zu verraten, sich auch in Einzelheiten altchristlicher Kunstübung zu nähern. Dazwischen tauchen Urnen auf, deren anmutige Formen geradezu als eine Bereicherung der Keramik angesehen werden dürfen. Auch die Taube fehlt nicht mit dem Oelzweig des Friedens im Schnabel. Doch ruft ihre Formlosigkeit Bedenken über die ersichtliche Verachtung jeglicher Naturformen hervor. In dieser Richtung haben wir offenbar die Begabung des unbekannten Künstlers nicht zu suchen, um so mehr aber überrascht die Zierlichkeit des zeichnerischen Elementes, das nirgends die Spuren einer Anlehnung an herkömmliche Vorlagen der Steinmetzen erkennen läßt. Aufgefallen ist uns die interessante Tatsache, daß man nicht immer nach der Schablone gearbeitet hat. So sind von den korrespondierenden Amphoren auf dem

Triumphbogen, die auf der linken Seite angebrachten plumper in der Form und schlechter in der Zeichnung. Es ist eine weniger geschulte Hand, die nicht gewandt genug gewesen ist, die Vorlage des Meisters restlos zu kopieren. Auch Zirkel und Winkelmaß wird nicht immer angewandt. Das freihändige Zeichnen hatte, wie man an den mit Quadraten und Rosetten gefüllten Kreisen in den Zwickeln des Triumphbogens und



Abb. 34. Apsis von San Miniato.

der Transversalgurten beobachten kann, eine hohe Vollkommenheit erreicht. Vergleichen wir nun die Urnen von San Miniato mit denen im Baptisterium zu Florenz, so macht sich ein erheblicher Unterschied bemerkbar. Die schlanke Form ist die gleiche, doch wie lebhaft kontrastiert der kräftige Schwung der Linie und die reizvolle malerische Struktur des Figurenkörpers in San Miniato mit den geistlosen Schlangenlinien und der rohen schwarzen Füllung im Baptisterium. Unbestritten findet hier eine

gegenseitige Beeinflussung statt, wie aus der äußeren Uebereinstimmung der Form und der gleichzeitigen Anbringung über den Altarnischen hervorgeht. Doch ist das Spiel von hellem und dunklem Marmor in San Miniato auf das höchste gesteigert, so daß eine zeitliche Voranstellung ausgeschlossen ist; das Baptisterium in Florenz bleibt in allen Einzelheiten weit dahinter zurück. Radrosetten mit gebogenen Speichen, im Bilde unseren modernen Ventilatoren nicht unähnlich, spitze Zahnräder, eng gestellt, achteckige Sterne u. s. f. zeugen für eine meisterhafte Beherrschung der rein linearen Verzierung, wie es zwei Jahrhunderte später in den Bauhütten der gotischen Kunst nicht überraschender beobachtet werden kann. Doch sollen damit keine Beziehungen ausgesprochen sein, da eine innere Wesensverwandtschaft über die Jahrhunderte hinweg nicht zu erkennen ist. Wo die Gotik aus konstruktiven Ursachen zu neuen Formen und Erweiterungen kam, beschränkte sich die romanische Kunst Toskanas auf die Ausfüllung der Fläche. Die Leichtigkeit und Anmut, womit das geschah, erhebt auch in dem Lande heiterer Sinnesart San Miniato über alle bekannten Schöpfungen jener Zeit.

Die Apsiskuppel selbst schmückt ein Mosaik mit der Jahreszahl MCCXCVII (Abb. 34). Daß die Inschrift echt ist, geht aus ihrem abbreviativen Charakter hervor, wie auch aus dem Vorkommen lateinischer und gotischer Lettern. Sie bezieht sich jedoch nicht auf die Herstellung des Werkes selbst und knüpft lediglich an eine umfassende Restauration an. Berti läßt das Mosaik im Anfang des XI. Jahrhunderts angefertigt sein[1]. Dem können wir nicht zustimmen. Trotz des byzantinischen Charakters verweist die Komposition das Bild dem Figürlichen wie auch dem losen Schnitt von Rock, Schaperun und Sukenie nach in die Zeit von 1150. Gewiß begann sich die starre Frontalstellung der byzantinischen Kunst schon im XI. Jahrhundert aufzulösen, aber bis zu der freien Beweglichkeit und den anmutig geneigten Köpfen des Apsismosaiks von San Miniato ist doch ein weiter Weg, der vor dem Ausgang des XII. Jahrhunderts noch nicht zurückgelegt war. Ohne Zweifel überragt auch hierin die Kunst von Toskana diejenige des übrigen Italien, und ein Apsismosaik, wie es zu San Paoli fuori le murà in Rom noch im Anfang des XIII. Jahrhunderts vollendet wurde, ist in seinen ungelenken Bewegungsmotiven in Florenz um diese Zeit nicht mehr möglich. Doch abgesehen von alledem genügt ein Blick auf die Komposition mit dem schüchternen Versuch einer landschaftlichen Perspektive, um die Unmöglichkeit einer Anfertigung des Mosaiks im Anfang des XI. Jahrhunderts darzutun.

[1] Berti, a. a. O. S. 94.

Verweisen wir noch auf Einzelheiten, wie die bereits erwähnte anmutige Haltung der Mutter Gottes, die von guter Beobachtung zeugende Zurücknahme des linken Fußes in der Figur des Christus und vor allem aber auf das ausgezeichnete Kontrapost in den symbolisierten Evangelisten, das in dem Engel des heiligen Matthäus an die edle Formengebung der Renaissance erinnert, so kann ernstlich der Gedanke einer Herstellung des Mosaiks zur Zeit der Erbauung von San Miniato nicht erwogen werden. Im übrigen läßt sich dem Gesamtentwurf, wie kleinlich uns auch manche Einzelheiten erscheinen mögen, und wie viel auch die Restauration an einheitlichem Charakter dem Bildwerk genommen hat, ein Zug von Größe im Sinne des religiösen Mittelalters nicht absprechen. Gewaltig überragt Christus an Gestalt und Haltung die schemenhaften Körper der Jungfrau und des heiligen Minias. Seine Hand ist erhoben, gleichsam wie zum Schwure ausgestreckt, die Fläche der Rechten selbst hält er dem Beschauer zugewendet, während der Daumen über die kleinen Finger geschlagen ist. Der Sohn Gottes führt die Gebärde des Segnens auf byzantinische Weise aus. Königlich ist die Haltung und königlich der Ausdruck, Strenge und Milde beleben den konventionellen Typus des göttlichen Dulders. Wie bescheiden immerhin der künstlerische Gehalt des Werkes sein mag, die toskanische Eigenart verleugnet er nicht. Auch der in der Tracht eines byzantinischen Königs aus dem XI. und XII. Jahrhundert dargestellte Märtyrer gibt ein Recht zu der Annahme, daß das Mosaik sich an eine Konzeption aus dem XII. Jahrhundert anlehnt. Der Versuch, eine perspektivische Darstellung zu geben, verdient einiges kunsthistorisches Interesse. Auch der seitliche Abschluß des Bildes mit Hilfe von Pflanzengebilden — die Palme kann ein Symbol der Jungfrau wie auch von Judäa sein — und die Belebung durch allerhand Getiers, lockert die strenge Disziplin byzantinischer Ueberlieferung. Im übrigen ist die Ausführung schlecht und reicht nicht einmal an das Mosaik des Baptisteriums heran. Der Mangel eines schimmernden Goldgrundes muß dagegen als ein Vorzug angesehen werden; die geschlossene Wirkung des Raumes bleibt dadurch ungestört. Erschwerend für die Beurteilung des Mosaiks kommen die vielfachen Restaurationen hinzu, die dem Charakter des Bildes viel von seiner Eigenart entzogen haben. Für die Datierung der Inkrustation des Innenraumes bietet es uns insofern eine sichere Handhabe, als es unserer Annahme von der Fertigstellung der Verkleidung im Laufe der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts nicht widerspricht.

Nicht in das Jahrhundert der Erbauung fällt natürlich auch der Bodenbelag der Kirche, der sich, einem breiten Teppichband gleich, durch die

Mitte des Hauptschiffes hinzieht. Was sich hier über friedliche und kriegerische Zeiten hinweg erhalten halt, «è una delle più rare opere di tarsia che possieda l'Italia»[1], wennschon es nicht richtig ist, daß die Arbeit bewundernswert sei, «per il tempo nel quale è eseguito»[2]. Einer Inschrift zufolge wurde die Arbeit in dem Jahre 1207 von einem gewissen Giuseppe Giudice, wohl dem damaligen Abte des Klosters, vollendet, d. h. also etwa 160 Jahre nach der Legung des Tierkreises im Boden des Baptisteriums. Ein erkennbarer Fortschritt dieser alten Arbeit gegenüber ist nicht vorhanden und somit kein Grund gegeben, die bildliche und technische Wiederholung an sich schon als ein entscheidendes Ereignis aufzufassen. Die Arbeit ist nicht von einer Hand, wenn wir auch nicht glauben, daß die Ausführung der rein in geometrischen Motiven sich erschöpfenden Felder einer späteren Zeit angehört. Die vorderen Felder einschließlich der Monatsbilder sind den übrigen, mögen diese auch einen bestechenden Reichtum an ornamentalen Mustern aufweisen, in der Komposition überlegen. Die Anordnung der figürlichen Darstellung in dem Rankenwerk der Füllungen hält mit feinem Verständnisse die Mitte zwischen starrer Symmetrie und frei gewählter Unregelmäßigkeit ein. Auch die in Felder eingeteilten Quadrate verlassen den Boden rein linearer Ornamentik und bringen durch Hinzunahme von Blattmotiven eine wohltuende Abwechslung in das Gesamtbild. Die Datierung des Bodenbelages ist insofern von einiger Bedeutung, als wir hiermit einen Anhaltspunkt gewinnen für die endgültige Fertigstellung der Ausschmückung des Innenraumes. Der intarsienartige Charakter des Marmorbodens ist ohne Zweifel von dem zweifarbigen Inkrustationstile von Florenz beeinflußt worden. Da jedoch die Ausschmückung der Kirchenwände keinerlei Motive aufweist, die die reife und phantasievolle Anordnung des Bodenbelages übertreffen, oder eine Beeinflussung erkennen lassen, so dürfte die Inkrustation des Innern um das Jahr 1207 im wesentlichen fertiggestellt gewesen sein.

Den eigentlichen Ruhm des köstlichen Bauwerks droben am «antiquitus mons Florentinus», dem alten Könighügel[3], hat jedoch die weithin in das Land leuchtende Fassade begründet. Ueber deren Entstehung herrschen heute noch die widersprechendsten Ansichten, und nur das eine begegnet wohl keinem Zweifel — eine einheitliche Arbeit haben wir nicht vor uns, die Fertigstellung der Bekleidung bis zur Dachfirst hat sich über Jahrhunderte hingezogen. Gewiß war es eine Unmöglichkeit, auch für die innere Raumdekoration eine eng begrenzte Entstehungszeit festzulegen,

[1] Franceschini, a. a. O. S. 167.
[2] Derselbe.
[3] Hartwig, a. a. O. Tl. I, S. 82, Anm. 1.

doch ging, abgesehen von dem spätromanischen Fußboden und dem nicht für unsere Untersuchung in Betracht kommenden gotischen Dachstuhl, das eine mit Klarheit hervor, die Einheitlichkeit des Entwurfes hat weder eine Unterbrechung noch eine störende Umwandlung erfahren. Die stilkritische Untersuchung der Fassade bietet größere Schwierigkeiten.

Der Betrachtung des Aufrisses stellen wir das Urteil Burckhardts voran. Der ausgezeichnete Kenner Italiens ist dem Einflusse des köstlichen Reizes, der von der Inkrustation der Basilika ausgeht, bedingungslos verfallen. Nach Burckhardt ist «das Verhältnis des oberen Stockwerks zum untern vielleicht hier zum ersten Mal nach einem rein aesthetischen Gefühl bestimmt, weil keine antiken Säulen das Maß vorschrieben»[1]. Das ist nicht ganz zutreffend, denn die Fassade der Kathedrale von Empoli war in ihrem ursprünglichen Zustande einfacher und klarer angeordnet als die von San Miniato, ohne daß sie in wichtigen Einzelheiten vorbildlich geworden ist. Die nahen Beziehungen der beiden Denkmäler sind auch Burckhardt nicht entgangen, und es ist doch auffallend, daß der Forscher die größere Nüchternheit und mehr primitive Ausführung von Empoli zeitlich der reichen und technisch vorgeschrittenen Inkrustation von San Miniato nachordnen will. Auch tragen antike Säulen keine Schuld daran, daß der Kirchenbau Toskanas, insbesondere zu Lucca und Pistoja, vor und nach der Erbauung von San Miniato niemals die gleichen edlen Verhältnisse erreicht haben. San Miniato hält glücklich die Mitte ein zwischen San Pietro in Toscanella, im Mauerkern eine langobardische Gründung aus dem VIII. Jahrhundert, und dem Dome zu Pisa. Die Zeitströmung strebte nicht lange darauf nach der Gotik hin, und das erklärt ausreichend die isolierte Stellung von San Miniato Und auch die Fassade von San Pietro, die wohl bis auf den letzten Stein der großen Restauration aus dem XIII. Jahrhundert angehört, verrät schon in dem risalitartigen Vorspringen des Mittelbaues, der dekorativen Einzelheiten ungeachtet, daß selbst unter so günstigen Bedingungen, wie sie hier in den Verhältnissen gegeben waren, eine Beeinflussung unterblieb.

Zu den ältesten Teilen der Fassade gehören das Untergeschoß in seiner Gesamtheit. Daß etwa die Fassade in diesem wesentlichen Teile bereits beendet war, als die Basilika in einer Urkunde Heinrichs IV., die Davidsohn mit gutem Grunde vor 1062 ansetzt, «decenter constructum» genannt wird[2], ist vollkommen ausgeschlossen. Eine Nebeneinanderstellung mit der Fassade der Kathedrale von Empoli läßt keine Zweifel darüber aufkommen. In Empoli streben die ungewöhnlich hohen Säulen-

---

[1] Burckhardt, a. a. O. Tl. II, S. 229.

[2] Davidsohn, Forschungen, a. a. O. Tl. I, S. 35.

schäfte und das schmale Postament nach schlankeren Verhältnissen. Sie lehnen sich eng an die Konstruktion des Innenraumes an, die für beide Denkmäler große Uebereinstimmung gezeigt haben dürfte. Gewiß ist auch die Verteilung der schwarz-weißen Inkrustation in Empoli mit hohem Verständnis für die richtige Abwägung von Hell und Dunkel durchgeführt, und zwar weit glücklicher als in der späteren Restauration des oberen Geschosses, wo alles infolge der Ungeschicklichkeit eines modernen Architekten zur Fläche wird, und die Konstruktionsmotive ihren Charakter vollständig eingebüßt haben. Doch fehlt auch dem Untergeschoß der Reiz an kompositorischen Einzelheiten, der der Basilika von San Miniato in dem ganzen Kreise jener Denkmäler ihre unvergleichliche Stellung einräumt. Ist es nun an sich schon unwahrscheinlich, daß im Mittelalter zwei landschaftlich so nahe zusammen gelegenen Bauten ohne wechselseitige Kenntnis ausgeführt wurden, so entfällt diese Möglichkeit überhaupt, wenn wir an die bereits erwähnte wirtschaftliche Abhängigkeit einiger im Machtbereiche der Pieve von Empoli gelegenen Güter von dem Kloster von San Miniato erinnern. Unter diesen Umständen bietet eine Schlußfolgerung aus dem stilistischen Zusammenhange der beiden Fassaden keine besondere Schwierigkeit mehr. Und einen stilistischen Zusammenhang erkennen wir in der klaren Anordnung der zweifarbigen Inkrustation. Die Fassade der Untergeschosse ist in San Miniato nur die gesteigerte Ausdrucksfähigkeit der einfachen Verzierung von Empoli. Hier wie dort sind die Spiegel mit schweren Rahmen und einer zierlichen Rundstableiste gefüllt, die Bogenlünetten rechteckig abgeteilt, und Motive lediglich spielerischer Natur, von den Rosetten abgesehen, vermieden. Die Abkehr in beiden Fassaden von der älteren, die dekorativen Einzelheiten nicht einer einheitlichen Konzeption unterordnenden Inkrustation der Badia di Fiesole ist der reiferen künstlerischen Auffassung nach so überzeugend, daß wir auch hierin mit Genugtuung ein Kriterium für die von uns angenommene zeitliche Einteilung der Denkmäler romanisch-toskanischer Baukunst erblicken. Der Künstler, dem wir die Bekleidung des Untergeschosses von San Miniato zu verdanken haben, griff nicht auf die Fassade der in unmittelbarer Nähe gelegenen Badia di Fiesole zurück, er lehnte sich an die Kathedrale von Empoli an und erfüllte deren noch etwas naive Fassade zu San Miniato mit abgeklärtem Geiste, dem man mit mehr Begeisterung als innerer Berechtigung die Morgenröte der Renaissance zuschrieb. Die übermäßig schlanke Anordnung von Empoli, bedingt durch das schlechte Verhältnis von Grundriß und Aufriß, hat eine Zurückbildung erfahren. Das hohe weiße Postament ist einem Sockelprofil aus grünem Marmor gewichen, das als Gesims die ganze Fassade umkleidet. Die edle Form

des umlaufenden Karnies, mit Anschlag und Plättchen, wird allein von den rahmenden Türschwellen unterbrochen. Form und Größe des Mauerfußes nähern sich in auffallender Weise der Kämpferplatte über den Kapitellen der Langhausstützen. An keinem der Florentiner Bauten kehrt diese geschickte Ausbildung des Stylobates, den wir als Vorläufer anzusehen haben, wieder. Oberhalb des Sockelgesimses erhebt sich auf viereckiger Plinthe und attischer Basis die aus Werkstücken aufgemauerte Halbsäule. Sie trägt ein Kompositkapitell, das in der kraftlosen Schematisierung im Innenraum seine Analoga hat. Die Wahl des weißen Marmors ist ein Vorzug gegenüber Empoli, wie überhaupt der Wechsel in farbigem Marmor in San Miniato nach einer reiferen Auffassung erfolgt ist. Die Blendbögen der Arkadenreihe sind ganz in der Weise der Bogenstützen des Langhauses inkrustiert. Die Bogenfelder selbst, mit ihrer oblongen Einteilung und den feinstrahligen Rosetten, treten zwar nicht so diskret wie in Empoli zurück, prägen jedoch eine lebendigere Gliederung aus, die in allen Einzelheiten den Entwurf der Fassade von San Miniato durchzieht. Das gleiche gilt auch von den beiden Spiegeln, deren Rahmen eben perspektivisch genug angelegt ist, um das sonst unausbleibliche Heraustreten aus der Fassade zu verhindern. Der Fortschritt gegenüber der gedankenlosen Dreiteilung der Spiegel in der Fassade der Badia di Fiesole ist in die Augen springend. Aber auch die einfache Umrahmung von Empoli hat man verlassen, um eine doppelte Einteilung zu treffen, die den Charakter einer Fensteröffnung annimmt. Bis auf die Durcharbeitung einer Sohlbank und eines Fenstersturzes geht die Nachahmung, während die Verkleidung aus grünem Marmor mit der umgeführten Rundstableiste den Eindruck eines geschmackvoll ausgeführten Futterrahmens mit Pfosten hervorruft. Die Leibung der blinden Fensteröffnungen geht bei einer Breite von 385 mm in der Tiefe nicht über 260 mm hinaus. Die Folge davon war eine reliefartige Abflachung der Profile, die von dem Künstler in der Absicht durchgeführt wurde, den flächenartigen Charakter der Spiegel nicht völlig aufzuheben. Wir haben hier ein ausgezeichnetes Beispiel vor uns, wie ein konstruktiver Bestandteil in der Baukunst rein dekorativ verwendet wird und, ohne seine Eigenart zu verlieren, in der vollen Harmonie des Neugeschaffenen aufgeht. Die Profilierung selbst, fallendes und steigendes Karnies, sowie flache Rundstableisten, dazwischen zierliche Plättchen, belebt in ihrer zarten Ausführung die Spiegelfläche in einer nie dagewesenen Weise (Abb. 35). Es ist alles auf so klare ruhige Vornehmheit abgestimmt, daß die Buntheit der oberen Geschosse geradezu im Widerspruch hiermit zu stehen kommt. Nicht anders verhält es sich mit dem Türrahmen. Auch hier finden wir

Profile von außerordentlicher Feinheit. Doch an die Stelle leichter Beweglichkeit ist eine breite, festgefügte Masse getreten, die den inneren organischen Zusammenhang auf das nachdrücklichste betont. Es ist die Türsäule, die hinter dem flachen Anschlag mit den kleinen Plättchen und Stäbchen der zarten, aber doch massiv wirkenden Profilierung hervorschaut (Abb. 36). Gewiß waren auch hier für so manche Einzelheiten Beispiele aus der spätrömischen Kaiserzeit vorbildlich. Doch erfolgt in San Miniato eine Rückkehr zu größerer Einfachheit, wie sie überhaupt bezeichnend für den Charakter der unteren Geschoßfassade ist. Die Bekleidung der Blendbögen, von Faszien und flachen Stäben belebt, schließt sich in der Verteilung des zweifarbigen Marmors den älteren Denkmälern an. Die Interkolumnien sind auf ein Maß gebracht, das in geschickter

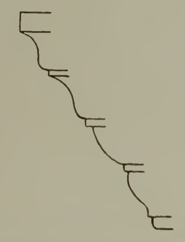


Abb. 35. Profil der Spiegelrahmen von der Fassade in San Miniato.

Weise die Mitte zwischen der altchristlichen Säulenstellung und der langobardischen Uebertreibung der Abstände einhält. Die allzugroße Weite in der Säulenstellung der noch stark unter germanischen Einflüssen entstandenen Fassade der Badia di Fiesole hat man ebensowenig nachgeahmt wie die etwas enge Anordnung von Empoli. Immer aber sind die Säulenschäfte von schlanker Form im Gegensatz zu der spätromanischen Kirche Santa Maria della Pieve zu Arezzo, deren plumpe Säulenstützen angesichts der klassischen Vorbilder in dem Arnotale kaum möglich erscheinen. Wo auch immer das Stützensystem zu einer rein dekorativen Anwendung kommt, muß es seinen Charakter nicht aufgeben, wohl aber ändern und sich jenen neuen Gesetzen unterordnen, die ausschließlich eine Aufteilung der Fläche, nicht aber die Konstruktion eines Traggerüstes, und sei es auch fiktiver Natur, zur Aufgabe machen. Dieser Forderung gegenüber mag sich der in engherzigem akademischen Umkreis großgewordene

Beschauer grundsätzlich ablehnend verhalten, das ist seine Sache. Die unabhängig schaffende Kunst fragt nichts nach grauen Theorien, und der Vorwurf einer «schwächlichen» [1] Gliederung der Bögen ist zum mindesten unsachlich. Mothes zeigt mit seinem Tadel lediglich, daß er die gute aesthetische Lösung der dekorativen Aufgabe nicht erkannt hat, wie ihm überhaupt das Wesen der romanischen Baukunst zu Florenz fremd geblieben ist.

Die Zwickel sind mit dem symbolischen Zeichen der Dreieinigkeit belebt, eine dreieckige Umrahmung folgt der Bogenkurve der Arkaden. Das Motiv fehlt, wie wir schon bei der Prüfung der Vorhalle von San Jacopo sopr'



Abb. 36. Profil der Türrahmen von der Fassade in San Miniato.

Arno gesehen haben, den älteren Inkrustationen von der Badia di Fiesole und der Pieve zu Empoli, während die jüngere Verkleidung des Baptisteriums zu Florenz dasselbe in geschickter Weise übernimmt. Ueber den Archivolten zieht sich das Gebälk hin. Es stimmt in dem Wechsel von dunklem und hellem Marmor mit Empoli überein, ohne jedoch den plastischen Schmuck nachzuahmen. Soweit also atmet die Fassade trotz phantasievoller Umwandlung konstruktiver Blauglieder in rein dekorative Elemente den Geist edler Einfachheit, der sämtliche Einzelheiten in strengster Sachlichkeit durchbildet und zu einer höheren Einheit zu verschmelzen weiß. Nicht so rückhaltlos fällt unser Lob für die Inkrustation der oberen Geschosse aus. Der Einfachheit ist ein Reichtum an füllenden Details gewichen, der die Harmonie der ganzen Schauseite in Frage stellt.

Die Wahl von kannelierten Pilastern als Grundgerüst des Ober-

---

[1] Mothes, a. a. O. S. 378.

geschosses geht auf die Bekleidung der ersten Galerie des Baptisteriums zurück. Die formale Uebereinstimmung der in San Miniato schlecht ausgeführten Kapitelle mit der weit besseren, höchst wahrscheinlich antiken Arbeit aus dem Baptisterium, ist für die Annahme eines nachwirkenden Einflusses überzeugend. Nach antiken Vorbildern verläuft auch das Gurtgesims in der gleichen Breite der Ausladung wie das Dachgesims. Ein weiteres Fortleben spätrömischer Baugedanken kommt in dem verkröpften Gesims der Pultdächer über den Seitenschiffen zum Ausdruck. Veranlassung mag zu dieser durchaus nicht der romanischen Baukunst zusagenden Konstruktion die pfeilerartige Fortführung der Eckmauerung über das Gesims des unteren Geschosses hinweg gegeben haben. Die hierdurch bewirkte Zurücknahme der oberen Fassade, was an sich schon ein glücklicher Gedanke war, trägt zur Belebung des Baukörpers in wirksamer Weise bei. So feinsinnig der Gedanke ist, eine unmittelbare Verbindung der beiden Geschoßfassaden herzustellen, befriedigt die Lösung doch nicht ganz. Das Dachende erscheint zu sehr beschwert und rückt notgedrungen das Auflager mehr als der Harmonie günstig ist in den Vordergrund. Nicht darf jedoch unbeachtet bleiben, daß diese interessante Gesimsbehandlung, die in ihrer barocken Natur in der gesamten romanisch-toskanischen Baukunst nicht wiederkehrt, jedoch in der spätrömischen Zeit ihre Vorbilder hat, ohne die Blendarkaden unmöglich gewesen wäre. Es steht die verkröpfte Konstruktion der Seitenbedachung in unmittelbarem Zusammenhang mit der Verblendung des Untergeschosses und fremd, wie das Motiv der Kunst unseres Zeitraumes ist, schließen wir hieraus, daß eine Bekleidung der Fassade in ihrer heutigen Ausführung kaum von Anfang an beabsichtigt gewesen ist. — Verfehlt ist auch der seitliche Fassadenabschluß, der übrigens an keinem Denkmal jener Zeit eine mustergültige Durchbildung erfahren hat. Entweder begnügt man sich, wie in dem früheren Beispiele von Fiesole, mit den unbekleideten Macignoquadern, oder verblendet, wovon wir zwar nicht wissen, ob es immer so gewesen ist, das Mauerwerk mit Pilastern wie in Empoli — immer noch die erträglichste Lösung — oder umgürtet an dem Baptisterium zu Florenz die rohen Pfeiler mit dem häßlichen Schichtwechsel. In San Miniato gelangt zwar die Arkade in sich zu einem guten Abschluß, geht jedoch keine Verbindung mit der seitlichen Mauerstütze ein. Diese scheint die Lisene älterer Bauten abzulösen, ohne jedoch in der Folgerichtigkeit soweit zu gehen, wie es seitens der Erbauer des etwas jüngeren Domes zu Pisa geschieht. In dem Werke der Meister Reinaldus und Busketus ist die Verstärkung der Mauerkante, wie die klare Durchbildung der Pfeiler dartut, offenbar in der Absicht ausgeführt, ein Ausweichen zu

verhindern. Einer gleichen Gefahr war zwar San Miniato, das dank seiner guten Verhältnisse keinen so hohen Druck auszuhalten hatte, nicht ausgesetzt. Immerhin wird infolge der nicht durchgeführten Pfeilerausbildung der unorganische Abschluß der Fassade störend empfunden. Doch mag es eine offene Frage bleiben, ob nicht von Anfang an die Absicht bestand, durch Klosteranbauten die Durchbildung der seitlichen Fassade überflüssig zu machen. Damit entfiele der Vorwurf eine aesthetisch notwendige und konstruktiv zulässige Verstärkung des Fassadenabschlusses nicht durchgeführt zu haben.

Das höhere Alter der Geschoßgesimse, die kaum sehr erhebliche Zeit nach der unteren Fassade, höchstwahrscheinlich zugleich angefertigt wurden, geht schon aus der engen Stellung des Zahnschnittes und dem flachen Steinschnitt der Blattwelle an dem Gurtgesims hervor. Die von uns einer späteren Inkrustationsperiode zugeschriebene Aedicula zeigt denn auch in dem schärferen Meißelschnitt einen bemerkenswerten Fortschritt. Eine bedenkliche Zugabe sind die Telamonen am oberen Gesimsabschluß der Seitenbedachung. Beide, übrigens ganz unmotivierte Stützen, weisen stilistisch nicht den geringsten Zusammenhang auf. Die Figur an dem Gesims des linken Seitenschiffes, obgleich formal bei weitem die schlechteste, läßt sich zeitlich doch mit annähernder Sicherheit bestimmen. Die in langen Strähnen einer Kopfbedeckung gleich über die Stirn fallenden Haare, die flache, in plumper Formlosigkeit gebildete Nase deuten auf lombardische Einflüsse, die noch unter der Oberfläche fortwuchern. Dagegen liegt in dem kreisrunden, hervorquellenden Auge und den geringelten Barthaaren ein echt toskanisches Motiv, das an Plastiken des XII. Jahrhunderts in Florenz wie in Pisa beobachtet werden kann. Jedoch ist ein enger Zusammenhang mit Bildhauerwerken aus der Umgebung von Florenz nicht nachweisbar. Allein das Mißverhältnis von Kopf und Armen kommt auch in dem Leggioträger der Kanzel von San Miniato vor, wie auch dessen Auge, ungeachtet der abweichenden Kopfform, auf ein ähnliches Vorbild zurückgehen mag, wie es in dem linken Telamon des Dachgesimses gegeben ist. Als Zeit der Anfertigung des Pulpitums in San Miniato hat Swarzenski das Jahr 1190 angenommen[1], was der Wahrheit sehr nahekommen mag. Die auffallende Aehnlichkeit mit einer Kanzel der Pieve von Santa Agata bei Scarperia aus dem Jahre 1177 macht die zeitliche Annäherung fast zur Gewißheit, wenn es uns auch nicht möglich ist, aus inneren Gründen kompositorischer Natur die gleiche Künstlerhand in den beiden Skulp-

[1] Swarzenski, a. a. O. S. 531.

turen zu erblicken. Die größere Naivität, wie vor allem die nüchterne Beobachtung, die sich beispielsweise in dem verjüngenden Rankenwerk der einen Brüstungsplatte ausspricht, trennt die ältere Arbeit von Santa Agata von der jüngeren in freier Stilisierung ausgeführten in San Miniato. Daß wir es, wenn auch nicht mit der gleichen Künstlerhand, wohl aber mit demselben Künstlerkreis zu tun haben, geht schon aus der abweichenden Verwendung und primitiveren Ausführung von Motiven des Intarsienbelages des Baptisteriums in dem aus dem Jahre 1207 datierten Bodenbelag von San Miniato und in der Brüstungsplatte von Santa Agata hervor. Das Pulpitum von San Miniato ist wohl zwischen 1175 und 1207 entstanden. — Der Telamon des linken Pultdachgesimses, der an roher Stilisierung weit hinter der Plastik der Kanzel zurückbleibt, wird daher kaum nach dem Jahre 1175 anzusetzen sein. Alles in allem gewinnen wir somit für den bis hier besprochenen Teil der Fassade als Zeit der Inkrustierung die beiden begrenzenden Jahreszahlen von 1093, der inschriftlichen Datierung von Empoli, und 1175, der des Pulpitums von Santa Agata.

Nicht so sicher zu bezeichnen ist die Herkunft der zweiten Figur auf der rechten Seite. In Wellenlinien übereinandergelagert, umrahmt das Haupthaar ein längliches Oval, das die Nase frei aus dem Antlitz hervortreten läßt, während die Augen normal in den Höhlen liegen. Auch Mund und Lippen sind gut modelliert, so daß wir den Eindruck gewinnen, es habe sich die Hand des Meisters in geschickter Weise an römischer Bildniskunst geschult. Die Form des Kopfes ist für das XII. und auch noch für den Anfang des XIII. Jahrhunderts in Toskana unmöglich, die Meißelarbeit in jener Zeit viel roher und unsicherer, auch haben wir irgendwelche verwandte Züge mit bestimmbaren Skulpturen jener Zeit nicht finden können, so daß wir geneigt sind, die Tragfigur als eine Erneuerung um die Wende des XIII. Jahrhunderts anzusehen. Auch die weiteren, noch verbleibenden Einzelheiten der Fassade gehören einer späteren Zeit an. Sie tragen einen Zug der Unruhe in das Gesamtbild, der mit der ursprünglichen Anlage in Widerspruch steht. Die Gliederung der einzelnen Bauteile wird reicher, die Felder beginnen sich bunt zu beleben und ohne Aufsehen vollzieht sich der Bruch mit dem starren Ornamentstil der frühromanischen Periode. Der spätere Teil der Fassade von San Miniato lehnt sich wieder in einem gewissen Reichtum an Detailausbildung an das Fragment der Badia di Fiesole an, wenn schon die abgemessene Formensprache eine kunstgeübtere Hand verrät. Doch darf die Vielseitigkeit der sich anhäufenden Motive nicht über den geringen künstlerischen Wert dieses Teiles der Fassade täuschen. Die Fassade

gehört eben, wie aus der Betrachtung der Einzelheiten hervorgeht, ihrer restlichen Ausführung nach in das XIII. Jahrhundert. Daran ändern auch die Reminiszenzen an altchristliche Kunst nichts, wie vor allem die Anbringung von Kandelabern, die auch im Innern der Basilika nicht fehlen. Noch möchten wir auf das seltsame Gitter- oder Netzwerk des zweiten Geschosses altchristlichen bezw. byzantinischen Einflüssen zuschreiben. Es ist ein beliebtes, weitverbreitetes Motiv gewesen, und offenbar Bauteilen entlehnt worden. Wir erinnern nur an des Eusebius Beschreibung der Kirche von Tyrus und der Säulen des Atriums, «ὧν τὰ μέσα διαφράγμασι τοῖς ἀπὸ ζύλου δικτυωτοῖς»[1] wie auch im Innern der Kirche der Hauptaltar der «ἀπὸζύλου περιέφραττε δικτύοις»[2]. Die Anwendung des Wortes «δικτύοις» läßt über die netzartige Beschaffenheit des Gitterwerks keinen Zweifel. Es ist nicht ohne Interesse, daß der einzige Kirchenbau, den eine ähnliche Inkrustation schmückt, San Nicola zu Pisa, unter streng byzantinischen Einflüssen entstanden ist. Ebenso treten die Karyatiden unterhalb des Dachgesimses nicht aus dem Bannkreis altchristlicher Vorstellung heraus. Ueber die Kapelle des heiligen Zeno von Santa Prassede hinweg, reichen die Skulpturen dem Wandschmucke der Grabanlagen von Palmyra die Hand. In der schwankenden Stellung zwischen einem dekorativen und einem konstruktiven Element tragen die kleinen Figürchen dazu bei, den Gesamteindruck zu beleben. Der zwischen den Telamonen hinlaufende Bogenfries — hier als Arkade gedacht — ist dem Langhausabschluß unterhalb des Dachauflagers entnommen. Wenig befriedigt die Inkrustation des Raumes zwischen den Pilastern. Die schwarzen Streifen der Randeinfassung sind zu schwer ausgefallen, und heben die Spiegel sozusagen aus der Fassade heraus. Dazu kommt das überreiche Band- und Flechtmuster der unteren Hälfte, zum Teil dreifarbig ausgeführt, wofür nicht so sehr die Chorschranken der Kirche vorbildlich gewesen sind, als vielmehr die Inkrustation des Architraves an der Tribuna des Baptisteriums. Wir leiten diese Zierkunst, ungeachtet äußerer Aehnlichkeit, nicht von den Cosmaten her, die um diese Zeit blühten, glauben vielmehr, daß es eine selbständige Erweiterung byzantinischer Mosaikkunst gewesen ist, wie sie sich als Folge germanischer Einflüsse in der Bevorzugung von Schlingmotiven ergibt. Einfach gehalten sind die in den gleichen Spiegeln zwischen den Pilastern sich befindenden Radrosetten mit den vier kräftigen Speichen. Sie sind scheinbar als Maueröffnungen durch die Aedikula überflüssig geworden; können jedoch mit Rücksicht auf die dekorative Anordnung des Innen-

[1] Eusebius, Ecclesiasticae historiae. Buch X, Kap. IV, 16.
[2] Derselbe, Buch X, Kap. IV, 18.

raumes, die offenbar vor der Anbringung der hier nicht erkennbaren Aedikula ausgeführt wurde, nicht entbehrt werden. Drei Fensteröffnungen in der Vorderfassade — in San Miniato ist die mittlere blind — hatte auch die alte Basilika des Apostelfürsten in Rom; eine gleiche Einteilung ist heute noch sichtbar am Dom zu Parenzo und an der Badia di Fiesole. Wir sehen in dieser Anordnung, wie die genannten Beispiele aus dem IV., VI. und VIII. Jahrhundert belegen, eine gute altchristliche Tradition. Noch hatte das «Auge Gottes», wie das immer unschöne Zierstück, das romanische und späterhin gotische Radfenster genannt wurde, die alte Ordnung nicht verdrängt, wenn schon die Außenseite von San Miniato mit den beiden Menschenaugen — um im Bilde zu bleiben — den Uebergang erleichtert. Wir kennen aus einem Kodex im erzbischöflichen Archiv zu Florenz «Dimostrazione del l'Andata omaggio — nicht o viaggo, wie ein Lesefehler Cocchis lautet[1] — al s sepolcro e al m[onte] Sinai compilato da Marco di Bartolomeo Rustichi» aus dem Jahre 1425 eine Anzahl älterer Kirchenbauten von Florenz, so vor allem auf Blatt 102 die Basilika von San Lorenzo. Hier fällt schon das Licht durch eine volle runde Scheibe in das Langhaus der Kirche. Doch fehlt der Maueröffnung, soweit die auf uns gekommene Abbildung zuverlässig ist, das Speichenwerk. Unter diesen Umständen gewinnt die Zerstörung einer Legende durch Davidsohn sehr an Wahrscheinlichkeit. Alter Ueberlieferung zufolge, die auch bei Cocchi[2] fortlebt, sollen die Florentiner nach der Erstürmung von Fiesole im Jahre 1125 ein Bild des erbeuteten «carroccio» in der alten Fassade von San Pietro Scheraggio eingemauert haben. Davidsohn führt das Entstehen der Erzählung auf ein Fensterrad zurück, das die Sieger von einer Kirchenruine entnommen und nach Florenz gebracht hätten[3]. Doch soll das Fremde dieses Fassadenschmuckes die Legende veranlaßt haben. Das würde unserer späten Datierung der radähnlichen Fensterbekleidung in San Miniato nicht widersprechen und auch die Annahme des höheren Alters jener Fassade von Empoli stützen, die im Jahre 1093 im Giebelfeld bereits ein Radfenster anbrachte, das ein Menschenalter später die besondere Aufmerksamkeit der siegreichen Florentiner in Fiesole auf sich zog. Somit verdichten sich die Kriterien, die in San Miniato eine reifere Nachbildung der Fassade von Empoli wahrscheinlich machen. Als eine späte, und wie ein flüchtiger Blick auf die Fassade lehrt, durchaus störende Zugabe muß die Aedikula bewertet werden. Die schlechte

[1] Cocchi, a. a. O. S. 21.
[2] Cocchi, a. a. O. S. 153.
[3] Davidsohn, Geschichte, a. a. O. Bd. I, S. 398f.

Abmessung, der lose Zusammenhang der von Löwen gestützten Säulen mit den eigentlichen Fenstergewänden, sowie der Ueberreichtum an profilierten Details lassen das höhere Alter der Aedikula gegenüber jener über den beiden Hauptportalen des Baptisteriums erkennen. Die alte Taufkirche gibt uns auch weitere Kriterien für eine zeitliche Bestimmung des Tabernakelfensters von San Miniato an die Hand. Die unterhalb des Gesimses an den Eckpfeilern der Tribuna angebrachten Löwenköpfe zeigen eine Reihe übereinstimmender Merkmale, so vor allem die plumpe Nase mit dem breiten, stumpfen Rücken, die herabgezogenen Augenbrauen, sowie die engstehenden Augen und perückenartige Haarbehandlung. Es sind dies sichere Kennzeichen der romanischen Plastik von Florenz. Obgleich nun die Ausarbeitung der Löwenköpfe an der Tribuna des Baptisteriums einen tieferen Meißelschnitt zeigt, sind doch die Arbeiten von San Miniato höher zu bewerten. Sie gehorchen nicht einem Verlangen nach peinlich durchgeführter Stilisierung, der häßliche, eckige Kopf von dem Baptisterium hat vielmehr eine mehr runde Form angenommen, und das ungewöhnlich breite Maul eine Rückbildung erfahren, so daß die größere Lebendigkeit in San Miniato und die reifere Beobachtungsgabe, die sich hier ausspricht, eine zeitliche Nachstellung verlangen. Dagegen lassen wieder die Löwenköpfe an der Aedikula des Nordportales im Baptisteriums noch in ihrem heutigen Zustande eine spätere Hand erkennen. Das perückenartige Kopfhaar ist verschwunden und die Köpfe selbst erscheinen ihrer Lage nach innerlich bewegt. Die Inkrustierung der Tribuna des Baptisteriums fiel, wie wir nachzuweisen vermochten, in das erste Jahrzehnt des XIII. Jahrhunderts, die Fensternischen über den Hauptportalen in die zweite Hälfte des gleichen Jahrhunderts, so daß wir mit einiger Sicherheit die Anfertigung der Aedikula von San Miniato um das Jahr 1250 ansetzen können.

Die Giebelverdachung ruht auf einem römisch-korinthischen Gebälk, während am Baptisterium die Ausladung der Faszien den Fries zur Bildung einer Art Plinthe für den Giebel nach spätrömischem Vorbilde umgestaltet hat. Das Rautenband in schwarzem Felde als Tür- und Fensterrahmung kommt in Florenz im XIII. Jahrhundert häufig vor, doch taucht das Motiv vereinzelt, wie an dem Sarkophag des Bischofs Rainer im Baptisterium, schon im XII. Jahrhundert auf, so daß es die für die Bestimmung des Alters der Aedikula nicht herangezogen werden kann. Besseren Anhalt gibt uns das im Giebelfelde von dem Wasser des Lebens trinkende Taubenpaar. In seinen gedrungenen Formen, dem breit umlaufenden, stumpf abgeschnittenen Schwanzende, den kräftigen Füßen, verrät sich nur zu deutlich der romanische Stil des XIII. Jahrhunderts.

Die Profilierung der einzelnen Teile der Aedikula, wie der Gesimse, Fensterbank und Fensterleibung, lehnt sich unmittelbar an spätrömische Vorbilder an, deren Zahnschnitt, Eierstab und Blattwelle keine Erweiterung erfahren haben. Wie weit die Anlehnung an die Antike geht, zeigt die bis zur Täuschung nachgeahmte Fensterbank. Allein die Ungleichmäßigkeit in der Ausführung, die einem geübten Auge nicht entgeht, wie auch die Leblosigkeit der einzelnen Profilglieder, und eine dekorative Ueberladung kennzeichnen eine Kunst, die in ihrer naiven Spielerei einer Fortentwicklung nicht fähig war. Allein der Rückgewinnung der Meißeltechnik, die sich in Toskana mit erstaunlicher Schnelligkeit vollzog, verdankt die Aedikula jenes zierliche Aussehen, das mit der Fassade und ihrer alles in allem doch großzügig angelegten Inkrustierung unvorteilhaft kontrastiert. Zum Schlusse sei noch erwähnt, daß uns die Akten der Calimala keine Auskunft über späte bauliche Zutaten geben, da sie nicht hinter das Jahr 1300 zurückreichen. Doch hat Davidsohn festgestellt, daß noch im Jahre 1228 anläßlich eines Streites zwischen dem Abte Joseph von San Miniato und den Konsuln der Calimala wegen der Verwaltung der «Opera» dem Schiedspruche nach an dem Gotteshause gebaut und repariert wurde[1]. Da es sich ohne Zweifel um einschneidende Veränderungen handelt, so ist es nicht ausgeschlossen, daß diese Notiz mit der Errichtung der Aedikula im Zusammenhang steht.

Ueber der Aedikula befindet sich ein Mosaik, das von Rumohr[2] und auch von Kugler[3] entgegen dem übrigen Teil der Fassade in den Anfang des XIII. Jahrhunderts verlegt wird. Die Arbeit ist eine getreue Wiederholung des in der Apsis geschilderten Vorganges und verrät bis auf die Gebärde des Segnens hinab byzantinische Einflüsse. Die von dem Apsismosaik abweichende Form der dargebrachten Krone spricht nicht dagegen. Die recht seltene konische Gestaltung des sechseckigen Kleinodes ist uns bis heute nur auf byzantinischen Mosaiken begegnet. Doch fehlt die konventionelle Zugabe in Gestalt der vier Symbole der Evangelisten, sowie von Tieren und phantastischem Pflanzenschmuck des Apsisbildes. Das Mosaik, «che era guasto nella faccia dinanzi della chiesa di S. Miniato», ist wiederholt eingehenden Reparaturen verfallen, so erstmalig von Zaccheria d'Andrea im Jahre 1388[4], sodann im Jahre 1403, wo «a Filippo di Corso, dipintore e maestro di musaico, si paga fior. 9 per manifattura di racconciare il musaico sopra

[1] Davidsohn, Forschungen, a. a. O. Tl. IV, S. 465.
[2] Rumohr, a. a. O. Bd. I, S. 354.
[3] Kugler, a. a. O. Bd. II, S. 64.
[4] Frey, a. a. O. S. 323. Reg. 29.

la porta della chiesa di S. Miniato a Monte»[1] und im Jahr darauf noch einmal von demselben Meister[2]. Doch auch diese Arbeit ist nicht lange von Bestand gewesen, denn schon im Jahre 1481 empfing Alesso Baldovinetto «a rifare il musaico guasto nella facciata della chiesa di S. Miniato per fior 23»[3]. Eine Wiederherstellung in neuester Zeit trägt erst recht dazu bei, die Verwirrung in der Auseinanderhaltung der älteren und jüngeren Partien zu steigern. Jedoch läßt sich auf den ersten Blick hin erkennen, daß für die Komposition die in der Tribuna der Apsis dargestellten Personen vorbildlich gewesen sind. Die Nachahmung beschränkt sich nicht auf Aeußerlichkeiten, sie folgt bis auf Stellung und Gewandbehandlung ihrer Vorlage. Darunter hat die Konzeption, die schon in der Apsis der Kirche keine meisterhafte Schöpfung genannt werden kann, weiterhin gelitten. Was auch immer den Restaurationen auf die Rechnung zu setzen ist, die unnatürliche Beinstellung Christi, die in dem älteren Vorbilde der Tribuna mit dem zurückgenommenen linken Fuße die Gesamtauffassung freier erscheinen läßt, hat der Urheber des Mosaikbildes der Fassade zu verantworten. Dagegen sind die körperlichen Proportionen trotz der hölzernen, leblosen Bewegungen reifer geworden, wie auch der leicht schwebende Schritt des heiligen Minias keinen Zweifel über die Entstehungszeit aufkommen läßt. So schreitet man nicht vor der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts. Doch auch das breit geschnitzte Fachwerk der romanischen Thronfüße ist nicht vor dieser Zeit denkbar. Dagegen ist das runde Polster ein altes byzantinisches Requisit, das sich Jahrhunderte hindurch fortschleppt und nach Form und Dekor auch in Miniaturen des XII. und XIII. Jahrhunderts vorkommt. Die Wahl eines Netzwerkes als Polsterhülle überrascht mit Rücksicht auf die Inkrustation der Fassade nicht. Noch bleibt uns übrig, auf die immerhin bemerkenswerte Tatsache hinzuweisen, daß die Vorliebe an großen Edelsteinen, die in der Wahl der Ziermotive noch deutlich wahrnehmbar in der Tribuna weiterklingt, in dem Mosaik der Fassade nicht mehr zu erkennen ist. Die Ueberwindung germanischer Einflüsse schreitet fort, wie dies auch in der Inkrustation des Baptisteriums beobachtet werden konnte.

Bestimmbare Anhaltspunkte zur Datierung der späteren Fassadenbekleidung geben uns die im Giebelfelde vorkommenden figürlichen Marmorgebilde. Sie sind eine Nachahmung des im Jahre 1207 ausgeführten Bodenbelages aus dem Langhause. Wir finden Tierpaare in ein Rankenwerk verstrickt, getreu nach der Vorlage, ferner Rosetten und drachen-

---

[1] Frey, a. a. O. S. 324, Reg. 38.

[2] Derselbe, S. 324, Reg. 39.

[3] Derselbe, S. 326, Reg. 65.

ähnliche Fabelwesen, wie sie auch die Chorschranken im Innern schmücken. Daher ist die Inkrustierung des Giebelfeldes für das XIII. Jahrhundert nicht anzuzweifeln. Eine spätere Zeit kommt nicht in Frage. Fehlen doch die bescheidensten gotischen Anklänge, ganz abgesehen davon, daß die Rechnungsbücher und Protokolle der «Arte di Calimala», die aus jener Zeit ziemlich vollständig in der bekannten Abschrift auf uns gekommen sind, nirgends einer Tätigkeit an der Inkrustierung der Fassade Erwähnung tun. Allein die Auslagen für die Anbringung des Wappens der «Arte di Calimala» auf der Dachbekrönung im Jahre 1401 sind verzeichnet[1].

Das Dachgesims, dessen Uebereinstimmung mit dem Brüstungsabschluß von Kanzeln wie San Leonardo in Arcetri, und vor allem in San Miniato selbst, wiederholt aufgefallen ist, knüpft unmittelbar an die spätrömische Kaiserzeit an, die nachhaltiger als im Interesse der Fortentwicklung des romanisch-toskanischen Stiles in Florenz gelegen war, ihren Einfluß ausübte. Somit weist die Inkrustation des Giebelfeldes keine bemerkenswerte Einzelheiten auf, die auf eine höhere schöpferische Veranlagung schließen lassen. Gegenüber dem Untergeschoß macht sich entschieden ein Nachlassen der Kräfte bemerkbar. Immerhin darf man den Geist der Ordnung nicht übersehen, der sich in einer geschickten horizontalen Gliederung der Inkrustation des Giebelfeldes bemerkbar macht. — Die Atlanten an den beiden Dachenden hat Swarzenski dem ersten Viertel des XII. Jahrhunderts zugeschrieben[2]. Wir können dem nur beipflichten. Nicht allein sprechen die plumpen Röhrenfalten für eine frühe Datierung, auch die gedrungene Gestaltung, die leblose Haltung der Arme, die zwischen der Gebärde des Adoranten und des Lastträgers hin und herschwankt, wie die häßliche Uebertreibung der Grundstellung schließen eine spätere Zeit aus. Der unbekleidete Körper der antiken Telamonen hat unter dem schweren Kittel jede erkennbare Form eingebüßt. Ob sich die Komposition des Giebelfeldes ursprünglich mehr der Einfachheit der unteren Fassade zu nähern versuchte, läßt sich nicht sagen, da nichts in der Anlage auf einen älteren Zustand deutet. Alles in allem kann von einer geschlossenen Durchführung der Schauseite von San Miniato nicht die Rede sein. Trotz zahlreicher Einzelheiten erweisen sich die in Italien nie vollkommen gelösten Beziehungen zur Antike in diesem Augenblick als unfruchtbar, denn was sie neben und mit Hilfe des byzantinischen Stiles und anderer

---

[1] Frey, a. a. O. S. 323, Reg. 37.
[2] Swarzenski, a. a. O. Bd. 29, S. 522.

geschaffen, ist keine Fortsetzung der spätrömischen Kunst, der Ausgleich verschiedener Zeitströmungen hat die Harmonie zerstört. Auch in Toskana war es ein Segen für die italienische Kunst, daß die «barbarische» Gotik sich aufdrängte und eine rückläufige Entwicklung zum Stillstand brachte. Die etwas mehr als hundertjährige Herrschaft des fremden Stiles ist die Zeit des maßvollen Selbstbesinnens, die Italien nötig hatte, um die Wiedergeburt und die Vollendung der Antike vorzubereiten. Die Fassade von San Miniato ist lehrreich für den Kampf des kommenden und der alten Stilarten. Doch will das nicht wörtlich genommen sein. Rein byzantinisch oder gar altchristlich war der florentinische Inkrustationstil seinem äußeren Charakter nach auch in den frühesten Denkmälern nie gewesen. Immerhin ist er seiner ganzen Entwicklung nach ein Kind der Zeit, und ein Blick auf die Inkrustation von San Miniato läßt keinen Zweifel darüber, daß hier das Abendrot nicht aber das Morgenrot einer neuen Kunstperiode leuchtet. Wir schließen uns daher der allgemeinen, von Burckhardt ausgehenden Ansicht über den «protorenaissanceartigen» Charakter der florentinischen Inkrustationskunst nicht an. Von so großer Bedeutung auch immer der Kampf der unterschiedlichen Zeitströmung ist, und wie bewunderungswürdig die Klarheit mitunter ist, zu der man in der Arkadenanordnung von San Miniato wie auch des Baptisteriums gelangt ist, die Neigung zu spielerischer Betätigung beherrscht stets als ein Grundzug den Charakter der Ausschmückung und konnte dem Aufschwung einer neuen Periode nicht günstig sein. Die Art und Weise, wie man zur Ausschmückung des Außenbaus späte Motive der Innendekoration verwendet und neue hinzufügt, zeigt die Hilflosigkeit an, mit der man zurzeit noch einer sich ankündigenden Umwälzung gegenüberstand.

So sind wir der Entwicklung der Inkrustation von San Miniato in allen Einzelheiten nachgegangen, und wenn auch berechtigter Tadel vieles von dem überschwenglichen Lob, zu dem ein flüchtiges Beschauen immer hinreißen wird, hinweggenommen hat, so gelangen wir doch für die Erkenntnis einer der wichtigsten Kunstperioden des mittelalterlichen Italiens zu bedeutungsvollen Ergebnissen, die das herrliche Denkmal zu einem der wichtigsten erheben, die uns aus jener Zeit erhalten geblieben sind. Das Nachlassen germanischer Einflüsse gegenüber dem Baptisterium zu Florenz, wie das Zurückgehen auf klassische Verhältnisse in bewußter Fortbildung der Fassade von Empoli, sind die bemerkenswertesten Vorzüge der Inkrustation von San Miniato. Neben dem förderte der enge Anschluß an die Kunst der spätrömischen Kaiserzeit vor allem die technische Fertigkeit. Das Einströmen der Gotik sorgte dafür, daß

die neue Errungenschaft nicht in geistlose Spielerei ausartete. Mag auch das Schema der alten Basilika zum Vorbilde gedient haben, mit dem veränderten Raumsinn zog auch ein neuer Geist ein, den zu läutern gerade der Gotik vorbehalten war. Diese Erkenntnis schadet der italienischen Kunst nicht, noch nimmt sie ihr an Selbständigkeit etwas hinweg. Die räumlichen, nicht etwa dekorativen Uebertreibungen der gotischen Kunst führten erst die Empfindung des romanischen Volkes auf das rechte Maß zurück. Das Bewußtsein, daß die Ausartung ins Kleinliche in dem romanisch-toskanischen Inkrustationstil einer Fortentwicklung geradezu hindernd im Wege stand, kommt nirgends so sehr zum Ausdruck als vor San Miniato. Wir betonen daher nochmals: der romanische Inkrustationstil von Florenz ist nicht der Beginn wohl aber der Abschluß einer langen Entwicklungsreihe. Er stellt das Ergebnis des Kampfes der eingedrungenen mit den rückläufigen Elementen des alten Kulturlandes dar. Die Verschmelzung der beiden Völkerrassen begann ihren Prozeß abzuschließen. Und nicht haben wir es mit einer «Protorenaissance» zu tun, denn die Wiedergabe der Antike knüpfte keineswegs an die Bauten des Florentiner Inkrustationstiles an; sie zog nur die richtige Folgerung aus dem Schlußergebnis eines Ringens, das nicht so sehr einen neuen Stil als vielmehr die vor allem notwendige Klarheit in das offenbar gewaltsam umgestürzte Empfindungsleben gebracht hat. In dieser Erkenntnis fassen wir die Bedeutung des Florentiner Inkrustationstiles zusammen. Ohne seine vorbereitende Tätigkeit war trotz des abschließenden Charakters, die größte Blütezeit der neueren Kunst nicht denkbar.

V. KAPITEL.

JÜNGERE FRAGMENTE UND VERSCHWUNDENE BAUDENKMÄLER.

Als letztes Kunstwerk des Florentiner Inkrustationstiles aus romanischer Zeit ist uns das Untergeschoß der alten Kirche San Salvatore al Vescovato in Florenz erhalten (Taf. 11). Von Nardini[1] sowohl, wie auch von Supino[2] ist die Inkrustation dem Ende der romanischen Periode zugewiesen. Frey will eine Entwicklungsreihe, die San Salvatore auf Empoli und San Miniato folgen läßt, nicht gelten lassen[3]. Das ist jedenfalls ein Irrtum, der auch durch den Hinweis auf Formenbehandlung und Motive, als einer früheren Zeit angehörend, nicht entkräftet wird. Insbesondere der Hinweis auf den byzantinischen Kämpfer, der sich in San Miniato zur Deckplatte fortentwickelt habe, ist nicht überzeugend. Schon die alte Basilika von Santi Apostoli führt als Zwischenglied eine Deckplatte ein, die flacher in der Form ist, als wir es an der späteren Kirche von San Miniato beobachten können. Anderseits kehrt im zweiten Geschoß der Innenfassade des Baptisteriums im XI. Jahrhundert noch einmal der byzantinische Kämpfer wieder, der hier die uralte Würfelform bewahrt. Frey hat nicht auf die architektonische Konzeption geachtet, sonst wäre ihm wohl nicht entgangen, daß die Form des Kämpfers bedingt wurde durch die des Gesimses. Die gedrückte Ausbildung dieses Baudetails, das übrigens den älteren florentinischen Bauten dieses Zeitraumes fehlt, ist ja auch für das obere Gesims charakteristisch und kann lediglich aus konstruktiven Erwägungen hervorgehen. Die klassizierenden Kapitelle mit dem einfachen Kelchkranze einer frühromanischen

---

[1] Nardini, a. a. O. S. 157.
[2] Supino, a. a. O. S. 96 und 98.
[3] Frey, a. a. O. Bd. I, S. 481, Note 16.

Zeit zuzuschreiben, vermögen wir ebenfalls nicht. Die feine Stilisierung des alten Kompositkapitells deutet doch mehr auf eine spätere Herstellung. Wie man um die Wende des XI. Jahrhunderts ein Volutenkapitell zeichnete, kann man an den Fensterbänken des im Jahre 1785 niedergelegten Turms von San Andrea beobachten, die sich heute im Museum von San Marco befinden. Eine gleiche Naivität der Ausführung bewahrt das klassizierende Kapitell von San Salvatore nicht. Dessen zeitliche Nachstellung ergibt sich daher schon aus inneren Gründen. Nardini ist glücklicher in seinen Ausführungen. Er verweist nicht mit Unrecht auf die überschlanke Ausführung der Säulenschäfte, sowie die freie Behandlung des Kompositkapitells hin. Auch die Bogenzwickel der Archivolten tragen nicht die nüchterne Einteilung von San Jacopo sopr'Arno oder Empoli, und das Gebälk mit der fortlaufenden Reihe übereck gestellter Quadrate erinnert lebhaft an die Inkrustation der Attikafassade des Baptisteriums. Die mit Rauten gefüllten Felder der Spiegel zwischen den Säulen haben in den beiden Außenseiten Rosetten, deren Form uns von dem mittleren Portale in Empoli und San Miniato her vertraut ist. Daß die sieben flammenden Kandelaber in der Portallünette keineswegs auf den einstigen Kathedralcharakter der kleinen Kirche hinweisen, braucht nicht betont zu werden. Das Vorkommen des gleichen Motives in den späteren Inkrustationspartien von San Miniato und dem Baptisterium gibt auch hier einer Notiz bei Vasari Nahrung, die die Errichtung von San Salvatore in die erste Hälfte des XIII. Jahrhunderts verlegt. Ob nun tatsächlich ein gewisser Arnolfo di Lapo, der im übrigen nirgends nachweisbar ist, im Jahre 1221 «diede il disegno et fu comminciata con ordine suo la chiesa di San Salvatore del Vescovado»[1] ist belanglos. Als Zeitpunkt der Erbauung des heutigen Fassadenrestes will uns die Notiz bei Vasari glaubwürdig erscheinen. — Im übrigen verdient die Fassade keineswegs das Lob einer beachtenswerten Kunstschöpfung, wie wir es so häufig vor den Denkmälern jener Epoche aussprechen durften. Hier ist alles kleinlich komponiert, ohne jeden großen Zug, die Verzierungsmotive sind aus den älteren Bauten übernommen worden, ohne irgendwie eine Fortbildung oder Erweiterung erfahren zu haben. Die Einteilung der Spiegel in rechteckige Felder hält sich an das benachbarte Baptisterium. Aber an der Stelle eines großzügigen Rahmenwerks sehen wir kleinliche Symmetrie, die in ihrer Wirkung um so störender hervortritt, als die gedrückte Form der Felder in einem inneren Gegensatz zu der stark oblongen Anordnung der Spiegel steht. So zeigt die Fassade in allen Einzelheiten deutliche

[1] Vasari, ed. Milanesi.

Spuren künstlerischer Unfreiheit. Im großen und ganzen noch leidlich erhalten, ist durch spätere Veränderungen das getreue Bild des ursprünglichen Zustandes nicht zerstört worden. Wir sind geneigt, der Restauration der Kirche unter Alessandro dei Medici, dem nachmaligen Papst Leo IX. im Jahre 1574[1] keine bemerkenswerten Umwandlungen in der unteren Geschoßfassade zuzuschreiben; ebensowenig läßt sich an diesem Teil die Wiedererrichtung der verwüsteten Kirche im Jahre 1737 erkennen[2]. Die Inkrustation der alten Kirche von San Salvatore ist und bleibt ein Fragment, das obgleich am Ende einer fast beispiellosen mittelalterlichen Kunstblüte stehend, in nichts an das gewaltige Ringen germanischer und klassischer Elemente erinnert, das sich in so ergreifender Weise in den übrigen Denkmälern jenes Zeitraumes geoffenbart hat.

Noch ist als Beleg für das starke Einströmen pisanischer Einflüsse im XIII. Jahrhundert die Fassade der Kirche Santo Stefano al Ponte interessant. Daß die Inkrustation des mittleren Portales etwa dem Charakter des XI. Jahrhunderts angehöre[3], ist vollkommen ausgeschlossen. Aber auch Supinos Vermutung, daß eine Verkaufsurkunde aus dem Jahre 1233 sich auf die Herstellung der Fassade beziehe[4], ist nicht unanfechtbar. Wir möchten die Inkrustation nicht vor 1250 ansetzen, höchstwahrscheinlich später. Der pisanische Charakter zeigt sich nicht so sehr in dem Schichtwechsel, als vielmehr in den Torgewänden, wie dem Tüısturz und der nach dem Scheitel hin konisch zulaufenden Türbogen. Der Rahmen, aus einer fortlaufenden Reihe übereck gestellter Quadrate gebildet, ist echt florentinisch. Ein gleicher Türrahmen befand sich auch an der kleinen, 1785 aufgehobenen Kirche San Leo[5] und wird heute in dem Museum des früheren Klosters von San Marco aufbewahrt. Das an Fragmenten verschwundener Kirchenbauten reiche Museum enthält weiterhin ein Tabernacoletto der Kirche San Donato dei Vecchietti, jenes Gotteshauses, das ebenfalls den Verordnungen des Großherzogs Leopold im Jahre 1785 zum Opfer fiel. Den Rahmen bildet eine lesbische Blattwelle, sowie die fortlaufende Reihe der obengenannten Quadrate und wird wohl mit Recht dem XIII. Jahrhundert zugeschrieben.

Erwähnt zu werden verdient alsdann am Ende der auf uns gekommenen Denkmäler ein kümmerlicher Rest der alten Inkrustationsfassade in der Bogenlünette über dem Haupteingang der Kirche San Felice a Ema

---

[1] Cocchi, a. a. O. S. 126.
[2] Derselbe.
[3] Cocchi, a. a. O. S. 190.
[4] Supino, a. a. O. S. 100.
[5] Cocchi, a. a. O. S. 125.

bei Galluzzo, während der geflügelte Hund an der Fassade der Pfarrkirche zu Antella, trotzdem das Motiv ein Gemeingut der italienisch-romanischen Kunst überhaupt ist und auf altchristliche Vorbilder zurückgeht, in den beigegebenen Sternornamenten den einheimisch florentinischen Charakter nicht verleugnet.

Unter den zahllosen mittelalterlichen Kirchenbauten von Florenz, die im Laufe der Jahrhunderte der Vernichtung anheim fielen, scheinen ihrer räumlichen Ausdehnung nach bedeutend gewesen zu sein, die alte Bischofskirche Santa Reparata, ferner Santa Felicità und San Pietro Scheraggio. Von Santa Reparata, an deren Stelle sich bekanntlich der heutige Dom befindet, läßt sich nur soviel behaupten, daß das alte Gotteshaus dreischiffig gewesen ist und eine gewölbte Krypte besaß, deren Villani gelegentlich einer Ueberschwemmung im Jahre 1333 Erwähnung tut. Auch führte ähnlich wie in San Miniato an beiden Seiten eine Marmortreppe zu dem erhöhten Choreinbau hinauf, wie aus einer Beschreibung des Einzuges des Bischofs Jakob von Perugia vom Jahre 1286 im Bulletone hervorgeht. Daß die Fassade inkrustiert gewesen ist, schließen wir aus einer im übrigen ungenügenden Abbildung in einem Pariser Dekameron-Kodex [1] und aus einer Notiz bei Lami [2], wennschon es durchaus unrichtig ist, die Fassade von Santi Jacopo ed Egidio di Altopascio zum Vergleiche heranzuziehen. Als die unter Pisaner Einfluß im XIII. Jahrhundert inkrustierte Fassade von Altopascio begonnen wurde, mag man schon lange den Abbruch von Santa Reparata in Erwägung gezogen haben. — Unsere Kenntnisse von den beiden übrigen Kirchen sind außerordentlich gering. Von Santa Felicità, dem altchristlichen Gotteshause, wissen wir lediglich, daß Papst Nikolas II. zufolge einer Bulle im Jahre 1060 einen Neubau vornahm [3], von dem Ruggeri im Jahre 1736 nichts mehr übrig gelassen hat, während die dreischiffige Kirche San Pietro Scheraggio nach und nach den Erweiterungsbauten der Signoria und der Uffizien zum Opfer fiel.

Bedeutsamer für die Kenntnis der mittelalterlichen Architektur von Florenz ist der im VII. Jahrhundert niedergelegte Glockenturm von Santa Maria Maggiore. Wir kennen seine Ausführung aus einem Fresko der Giottoschule im Bigallo, dem alten Bruderschaftshaus, das um die Mitte des XIV. Jahrhunderts angefertigt wurde. Aehnlich wie an dem Baptisterium umkleidet der häßliche Schichtwechsel die Ecklisenen, während es nicht ausgemacht ist, ob der Charakter der inkrustierten Turmwände rein gotischer Natur ist oder nicht.

[1] Bibl. Nat. Fonds. Ital. 482 S. 79[a] und 214.
[2] Lami, a. a. O. S. XV.
[3] Jaffé, a. a. O. Reg. 4425.

Recht interessant ist die Fassade des verschwundenen Spitales des heiligen Johannes, die wir nach einer Zeichnung (Santerelli 11 728), die sich im Kupferstichkabinett der Uffizien befindet, zur Abbildung bringen (Abb. 37). Der Bau wurde im Jahre 1040 beschlossen, wie aus einer Urkunde in dem Staatsarchiv zu Florenz hervorgeht, und schon im Jahre 1298 erfolgte wegen der Erweiterung des Platzes vor dem neu zu erbauenden Dome die Niederlegung[1]. Die zeitlich enge Begrenzung enthebt uns jedes Zweifels über den romanischen Charakter. Wie flüchtig auch immerhin die Zeich-

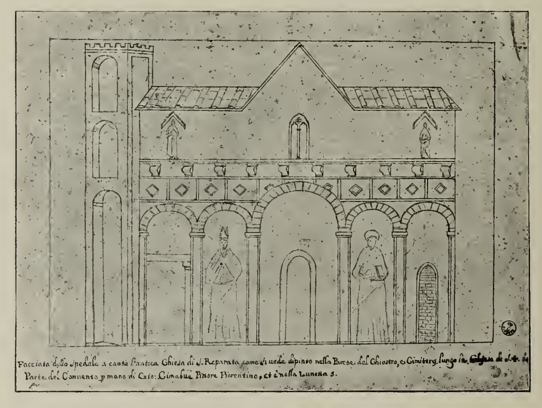


Abb. 37. Spital des heiligen Johannes nach einer Handzeichnung im Kupferstichkabinett der Uffizien.

nung hingeworfen ist, so läßt sich doch die rhombenähnliche Ausführung der inkrustierten Mauerung über den Arkaden erkennen, die uns bereits in dem Innern von San Miniato begegnet ist. Da es sich hier nicht um die Bekleidung einer Schauseite im großen Stile handelt, sondern lediglich um eine Vorhalle, während das eigentliche Gebäude in seinem natürlichen Zustande belassen wurde, wird man die Inkrustation wohl sehr frühe anzusetzen haben. Wir beobachten denn auch an dem Spital des heiligen Johannes den gleichen nüchternen Zug der geometrischen Orna-

[1] Davidsohn Geschichte, a. a. O. Bd. I, S. 181.

mentik, wie er für sämtliche älteren Arbeiten des romanisch-toskanischen Stiles charakteristisch ist. Es fehlt der Fassade ebenso der spielerische Zug und die unruhige Wirkung, die von der Badia di Fiesole ausgeht, wie auch die klare horizontale Gliederung der Aufmauerung über den Blendarkaden von San Miniato oder den Schauseiten des Baptisteriums. Soweit die Abbildung einen Rückschluß gestattet, lehnt sich die Inkrustation an die Bekleidung des Innenraumes von San Miniato an, die ebenso wie die Fassade des Spitales in der zweiten Hälfte des XI. Jahrhunderts entstanden sein wird. Von weiterem Interesse ist noch, daß die Bogenführung mit dem Schichtwechsel inkrustiert ist. Und ohne Zweifel findet hier schon um die Mitte des XI. Jahrhunderts eine Beeinflussung von Pisa aus statt, die aber nicht von Erfolg gekrönt worden ist. Wir haben bisher nur an einem einzigen Beispiele eine umfassende Verwendung des Schichtwechsels feststellen können. In einem Codex der Laurentiana [1] befindet sich eine Abbildung der im XVIII. Jahrhundert niedergelegten Kirche San Pier Maggiore. Die Fassade wurde, nach einem Aktenstück im Staatsarchive zu Florenz, im Jahre 1066 restauriert [2] und zeigt neben dem großen Fensterauge den Schichtwechsel aber keine weitere Inkrustation, die an den geometrischen Stil des XI. Jahrhunderts erinnerte. Dauernd einzubürgern vermochte sich eben das orientalische Dekorationsmotiv in Florenz nicht. — Und hiermit schließt die Reihe der zu unserer Kenntnis gelangten bemerkenswerten Bauten und Baureste des romanisch-toskanischen Inkrustationsstiles zu Florenz ab. Eine Besprechung der schmucklosen Pfarrkirchen des XI. Jahrhunderts aus der Umgebung von Florenz geht über die Aufgabe unserer Untersuchung hinaus.

---

[1] Cod. Laurent.-Aed. 107 S. 367.
[2] Staatsarchiv, diplomatico San Pier Maggiore 1066.

SCHLUSSWORT.

FÜR die zeitliche Bestimmung der in unsrer Untersuchung behandelten Denkmäler standen unanfechtbare Angaben nur in geringem Umfange zur Verfügung. Gegeben ist allein der Tag der Einweihung von San Miniato al Monte, der 27. April 1018, ferner die Fertigstellung der Fassade von Empoli im Jahre 1093 und die Legung des Fußbodens von San Miniato im Jahre 1207. Trotzdem glauben wir im Zusammenhang hiermit, auf Grund unsrer stilistischen Untersuchung, nachstehende Uebersicht aufstellen zu können, von deren Richtigkeit in chronologischer Folge wir überzeugt sind, während wir es absolut ablehnen müssen, engbegrenzte Zahlen für die Bauzeit der einzelnen Denkmäler festzulegen:

Baptisterium, Errichtung	400—450
Badia di Fiesole, Fassade.	850—950
Baptisterium, Inkrustation des Innenraumes	1000—1050
San Jacopo sopr' Arno, Vorhalle	1000—1050
San Miniato al Monte, Errichtung	1014—1018
Kathedrale zu Empoli, Fassade	1093
San Miniato al Monte, Inkrustation des Innenraumes	1050—1150
San Miniato al Monte, Fassade	1150—1250
Baptisterium, Fassade	1200—1300
San Salvatore, Fassade	1225 (?)
Santo Stefano al Ponte, Errichtung	1250—1300

Man prüfe in dieser Reihenfolge die Denkmäler nach, und man wird bemerken, wie klar und bestimmt sich die Entwicklung vollzieht Ausgehend von der Verwendung antiker Rudera in dem Baptisterium, findet mit dem Einströmen germanischer Elemente eine allgemeine Zersetzung klassischer Zierformen statt, wie wir es in der spielerischen Behandlung der Fassade

der Badia di Fiesole beobachten können. Jedoch die Unbeholfenheit beginnt sehr bald einer größeren Energie in der Durchführung des Ornamentes zu weichen. Das erstarkende Selbstbewußtsein der Städte hinterläßt greifbare Spuren in der Kunst der Verkleidung des Innenraumes im Baptisterium und zu San Miniato, während der wachsenden handwerklichen Geschicklichkeit ein Reifen des Stilgefühls zur Seite steht. Mit dem Eintritt der Gotik hat die Beherrschung klassischer Vorlagen in der Fassade von San Miniato wie auch dem Baptisterium eine Höhe erreicht, der man mit mehr oder weniger gutem Rechte den Charakter einer «Protorenaissance» beilegte. Und es war in der Tat kein Spiel des Zufalls, daß die Frührenaissance ihren Ausgang von Florenz nahm, und Brunelleschi in der Fassade der Capella de' Pazzi die Ordnung aus dem Innenraum des Baptisteriums übernahm. Auch die Fassade des Ospedale degli Innocenti, die der große Dombaumeister im Jahre 1419 schuf, läßt unmittelbar den Einfluß von San Miniato erkennen. Doch das Raumgefühl hatte eine Erweiterung erfahren, woran neben den neuen Konstruktionsformen der Gotik vor allem die veränderten Lebensbedingungen schuld trugen. Daher kann von einem unmittelbaren Anschluß der Renaissance an die spätromanische Baukunst von Florenz, ungeachtet zahlreicher Anklänge, keine Rede sein. Die Architektur in ihrer tiefsten Bedeutung ist nichts anderes als Raumkunst, die niemals auf willkürlichem Wege zustande kommt. Natura et ars nusquam saltum faciunt, und auch für Toskana ist die Gesetzmäßigkeit in der Entwicklung gegeben. Die Raumwirkung des Baptisteriums und von San Miniato hat den Erbauern des Domes und der Bettelordenkirchen zu Florenz die Zunge gelöst, und wie die Wiedergeburt der Antike nicht von dem mit nordischem Geiste durchsetzten Dome zu Mailand, wohl aber von Santa Maria del Fiore zu Florenz ausgeht, ist die historische Bedeutung des Inkrustationstiles der romanischen Baukunst zu Florenz auf das innigste mit jener Entwicklung verknüpft, die zur Renaissance, der gewaltigsten Erscheinung innerhalb der Kunst überhaupt, führte.





TAFELN





Fragment der alten Fassade der Badia di Fiesole.



Abb. a. Fassade von San Andrea in Pistoja.

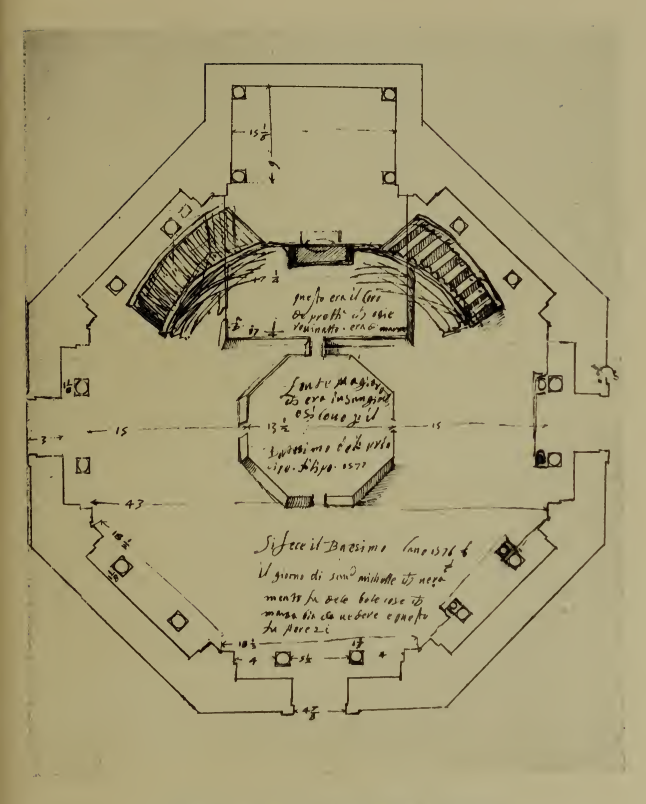
Abb. b. Fassade von San Bartolommeo in Pistoja.





Fassade von San Giovanni Battista in Florenz.





Grundriß von San Giovanni Battista in Florenz.





Inneres von San Giovanni Battista in Florenz.





Abb. a.

Abb. b.

Abb. c.

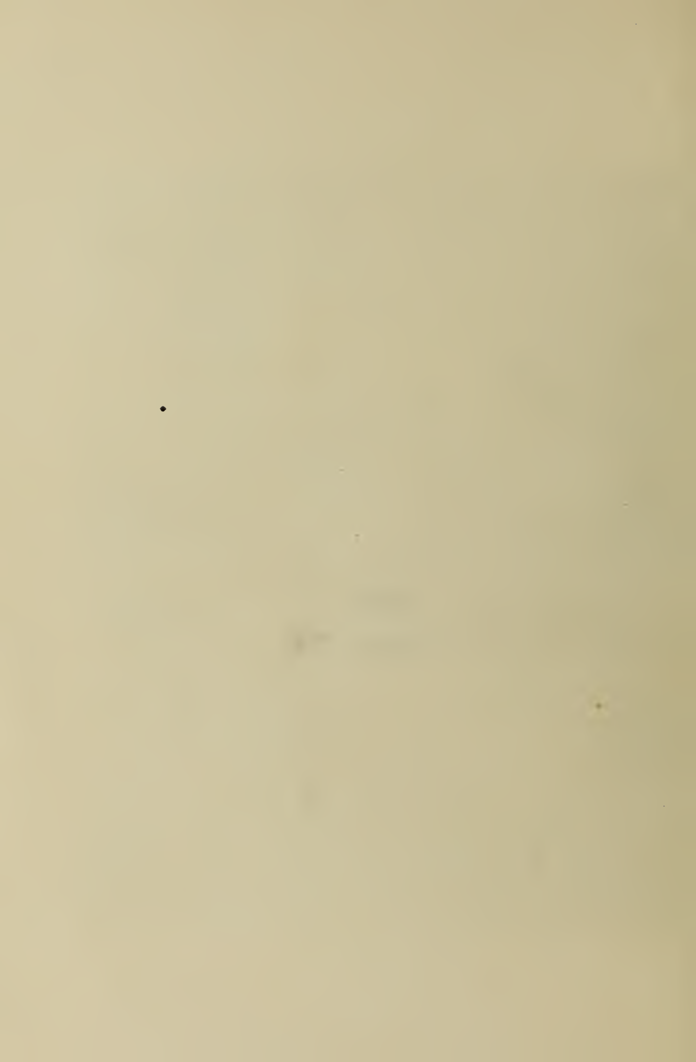
Abb. d.

Wandmalereien aus dem Gang des ersten Obergeschosses von San Giovanni Battista in Florenz.





Fassade der Kathedrale von Empoli.





Vorhalle von San Jacopo sopr' Arno.





Fassade von San Miniato al Monte.





Inneres von San Miniato al Monte.





Fassade von San Salvatore zu Florenz.



[illegible] **Jacobsen, Emil,** [illegible] Untersuchungen [illegible] und an[illegible] [illegible] Madonna [illegible] von Raphael. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 5. 50

40. **Wurz, Hermann,** Zur Charakteristik der [illegible] Basilika. Mit [illegible] Abbildungen im Text und 5 [illegible] 5. —

41. **Siebert, Margarete,** [illegible] Eyck bis [illegible] Manieristen. [illegible]

42. **Schmerber, Hugo,** Betrachtungen über die [illegible] Malerei im 17. Jahrhundert. Mit [illegible] Tafeln in Lichtdruck. [illegible] —

[illegible] **Wurz, Erwin,** [illegible] Mit [illegible] Abbildungen. [illegible]

[illegible] **Willich, Hans,** [illegible] Barozzi [illegible] [illegible]

[illegible] **Grossmann, Karl,** [illegible] Mit 9 L[illegible] [illegible]

[illegible] **Kühnel, Ernst,** [illegible]

[illegible] **Goldmann, Karl,** [illegible] —

[illegible] **von Hadeln, Detlev, Frh.** [illegible] Malerei [illegible] [illegible]

[illegible] **Burger, Fritz,** [illegible]

[illegible] **Burger, Fritz,** [illegible] [illegible] —

[illegible] **Jacobsen, Emil,** [illegible]

[illegible] **Mâle, Emile,** [illegible] [illegible] —

[illegible] **Wurm, Alois,** [illegible]

[illegible] **Konstantinowa, Alexandra,** [illegible]

[illegible] **von der Gabelentz, Hans,** [illegible] zu [illegible] [illegible] —

[illegible] **Klaiber, Hans,** [illegible] —

[illegible] **Zottmann, Ludwig,** [illegible]

[illegible] **Gottschewski, Adolf,** [illegible]

[illegible] **Jacobsen, Emil,** [illegible]

[illegible] **Ozzola, Leandro,** [illegible]

[illegible] **Rothes, Walter,** [illegible] —

[illegible] **Schönermark, Gustav** [illegible]

[illegible] **Hildebrandt, Edmund,** [illegible] —

[illegible] **Ermers, Max** [illegible] —

[illegible] **Pfreischner, Ernst,** [illegible] —

[illegible] **Schwarzstein, Albert,** [illegible]

[illegible] **Schede, Martin,** [illegible]

[illegible] **Paintner, Andy,** [illegible] Mit 39 Abbildungen [illegible]

[illegible] **Hartmann, Richard,** [illegible]

[illegible] **Weibel, Walther,** [illegible] —

[illegible] **Köster, August,** [illegible]

[illegible] **Becker, Erich,** [illegible] —

[illegible] **Trapesnikoff, Trifon,** [illegible] —

[illegible] **Jacobsen, Emil,** [illegible] —

[illegible] **Vetter, Max,** [illegible]

[illegible] **Lange, Julius,** [illegible]

[illegible] **Aschenheim, Charlotte,** [illegible] —

[illegible] **Hartlaub, G. F.,** [illegible] Lichtdrucktafeln. [illegible]

79. **Witting, Felix,** Vier Beiträge zur Geschichte der Baukunst Frankreichs. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 4 Zinkklichés. 3. 50

80. **Scheglmann, Sylva,** Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Deckenmalerei in Italien vom XV. bis zum XIX. Jahrhundert. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 4. —

81. **Schulze, Hanns,** Die Werke Angelo Bronzinos. Mit 21 Lichtdrucktafeln. 6. —

82. **Carrière Eugène,** Schriften und ausgewählte Briefe. Herausgegeben von J. Delvolvé, autorisierte Uebersetzung von F. Ed. Schneegans. 8. —

83. **Schwabacher, Sascha,** Die Stickereien nach Entwürfen des Antonio Pollaiuolo in der Opera di S. Maria del Fiore zu Florenz. Mit [illegible] Lichtdrucktafeln. 12. —

84. **Kauffmann, Arthur,** Giocondo Albertolli der Ornamentiker des italienischen Klassizismus. Mit 16 Abbildungen auf 9 Lichtdrucktafeln. 6. 50

85. **Behn, Irene,** Leone Battista Alberti als Kunstphilosoph. 5. —

86. **Hasse, C.,** Antike Bildwerke Venus von Milo, Ilioneus, Torso vom Belvedere, Torso von Subiaco Mit 13 Tafeln. 4. —

87. **Lange, Julius,** Studien über Leonardo da Vinci. Aus dem Dänischen übersetzt von Ida Jacob-Anders. Mit 14 Abbildungen. 2. —

88. **Marignan, A.,** Études sur l'histoire de l'art italien du XIe—XIIIe siècle. Le Paliotto de St-Ambroise de Milan. La porte de bronze de St-Zenon de Verone. Le poème de Pietro d'Eboli sur la conquête de la Sicile par l'empereur Henri VI. 4. —

89. **Lanicca, A.,** Barthélemy Menn. Eine Studie. Mit 12 Lichtdrucktafeln. 7. —

90. **Graber, Hans,** Beiträge zu Nicola Pisano. Mit [illegible] Lichtdrucktafeln. 6. —

91. **Weber, Siegfried,** Die Begründer der Piemonteser Malerschule im XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 8. —

92. **Katterfeld, Erich,** Die griechischen Metopenbilder Archäologische Untersuchungen. Mit 3 Tafeln und 8 Abbildungen im Text. 5. 50

93. **Groote, Maximilian von,** Aegineten und Archäologen. Eine Kritik. Mit 4 einfachen und 2 doppelten Lichtdrucktafeln. 6. —

94. **Pagenstecher, Rudolf,** Unteritalische Grabdenkmäler. Mit 3 Abb. i. Text u. 18 Tafeln. 12. —

95. **Matthies, Georg,** Die praenestinischen Spiegel. Ein Beitrag zur italischen Kunst- und Kulturgeschichte. Mit 33 Abbildungen i Text und [illegible] Tafeln. 12 —

96. **Prestel, J.,** Zehn Bücher über Architektur des Marcus Vitruvius Pollio Uebersetzt und erläutert. Buch 1—3. Mit vielen vom Uebersetzer entworfenen Tafeln. 8. —

97. **Sydow, Eckart von,** Die Entwicklung des figuralen Schmucks der christlichen Altar-Antependia und -Retabula bis zum XIV. Jahrhundert. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 10. —

98. **Béla, Lázár,** Die beiden Wurzeln der Kruzifixdarstellung. Mit 8 Abbildungen. 3. 50

99. **Rupp, Fritz,** Inkrustationstil der romanischen Architektur zu Florenz Mit 39 Abbildungen im Text und 11 Lichtdrucktafeln.

100. **Prestel, J.,** Zehn Bücher über Architektur des Marcus Vitruvius Pollio. Uebersetzt und erläutert. Buch 4 und 5. Mit vielen vom Uebersetzer entworfenen Tafeln.

Unter der Presse:

Baum, Julius, Kritisches Verzeichnis der Handzeichnungen zu den Medicigräbern. Mit zahlreichen Abbildungen.

Prestel, J., Zehn Bücher über Architektur des Marcus Vitruvius Pollio. Uebersetzt und erläutert nebst Handzeichnungen. (Buch 6—10.)

Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.

GIORGIO VASARI

DIE LEBENSBESCHREIBUNGEN DER BERÜHMTESTEN ARCHITEKTEN, BILDHAUER UND MALER.

Bd. I. Die Künstler des Trecento.

Bd. II. Die florentiner Maler des 15. Jahrhunderts. Von Dr. E. Jaeschke. M. 5.—, gebd. M. 6.—

Bd. III. Die italienischen Architekten und Bildhauer des 15. Jahrhunderts. Von Adolf Gottschewski. M. 10.50, gebd. M. 12.—

Bd. IV. Die mittelitalienischen Maler. Von Dr. G. Gronau. M. 15.50, gebd. M. 17.—

Bd. V. Die oberitalienischen Maler. Von Dr. G. Gronau. M. 10.50, gebd M. 12.—

Bd. VI. Die florentiner Maler des 16. Jahrhunderts. Von Dr. G. Gronau. M. 10.50 gebd. M. 12.—

Bd. VII. Die italienischen Architekten und Bildhauer des 16. Jahrhunderts. 1. Halbband. Von Dr. Adolf Gottschewski. M. 10.50, gebd. M. 12.—

(Die Bände I und VII (2. Halbband) in Vorbereitung.)











